Briefe über Shakspere's Hamlet.

Briefe

über

Shakspere's Hamlet.

Von

Hermann Freiherr von Friesen.

Leipzig,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.
1864.

Inhalt.

Seite

I.

Einleitung. — Quelle nach Belleforest. — Ueberblick der von Shakspere an derselben gemachten Aenderungen.

Verehrter Freund!

Als Sie mich vor geraumer Zeit aufforderten, unsere gemeinschaftlichen Betrachtungen über Shakspere's Hamlet zu sammeln und zu Papiere zu bringen, war ich mir zwar der Schwierigkeit der Aufgabe vollständig bewußt. Bei wiederholtem Nachdenken über dieses ebenso tiefsinnige als kunstreiche Dichterwerk konnte ich keinen Augenblick aus den Augen verlieren, daß es auf dem wunderbarsten Geheimnisse unseres Lebens beruhe. Aber trotz jahrelanger Bekanntschaft sollte ich erst erfahren, daß mit dem genaueren Durchforschen desselben die Bewunderung der dichterischen Größe und mit ihr die Schwierigkeit wächst, von den geheimnißvollen Fäden uns Rechenschaft zu geben, welche, unser ganzes Innere ergreifend, uns immer mehr an dasselbe fesseln. Es scheint, als sei eine Unendlichkeit von Worten zu sagen, und als sei dennoch jedes Wort vergeblich, um das Unerschöpfliche auszudeuten. Sie sehen hieraus, daß ich nur mit der größten Befangenheit an die versprochene Arbeit gehen kann. Ich muß fast an einem nur annähernden Gelingen zweifeln, wenn ich von mancher Seite höre und lese, daß die tiefste Einsicht in Philosophie und Metaphysik dazu gehöre, um dem Tiefsinn des Hauptcharakters zu folgen. Denn leider bin ich nichts weniger als gelehrt oder philosophisch gebildet. Meine ganze Kraft des Urtheils besteht in einer unendlichen Liebe zu

Shakspere's Dichtungen, in der Freude an seiner Größe, der es, wie wenig andern, gegeben ist, zu der geistigen Armuth herabzusteigen und sie mit sich zu erheben in das Reich von Geheimnissen, die ohne sie unzugänglich sein würden.

Ich werde daher einen andern Weg einschlagen müssen, als mancher besser gewaffnete Kopf, der vor mir dieselbe Aufgabe zu lösen suchte. Jene wollten einen Commentar, Erläuterungen und Erklärungen geben, eine scharfsinnige Kritik üben und ihr geprüftes Urtheil an den Tag legen. Das kann nicht meine Absicht sein. Ich habe nur einen alten vieljährigen Freund mit Ihnen in vertraulichen Briefen zu betrachten. Nur so wollen Sie diese Arbeit ansehn. Wie man aber auch in der Freundschaft, gleichwie in der Bewunderung der Natur, darnach fragen mag, auf welchem Wege der geliebte und verehrte Gegenstand zu dem Reiz, der Anmuth und Größe gekommen sei, die uns an ihn fesseln, ja, wie man fragen kann, wo die Wiege des Freundes gestanden habe, wie er zur Blüthe des Jünglings- und Mannesalters gediehen sei, welche Erfahrungen und Erlebnisse ihn im Leben begleitet haben, so, glaube ich, dürfen wir es auch mit einem Kunstwerke, wie Shakspere's Hamlet machen. Ob diese Weise der Anschauung und Betrachtung für das Verständniß des Kunstwerkes sehr ersprießlich sein werde, muß ich dahingestellt sein lassen. Daß ein großer Genuß und ein reicher Quell der Selbstbelehrung darin liege, kann ich keinen Augenblick bezweifeln. Sie werden hierin sogleich die Anordnung erkennen, nach welcher ich zu Werke zu gehn denke. Wir wollen uns über die Quelle besprechen, aus welcher der Dichter geschöpft haben könne, damit hängt genau zusammen, zu welcher Zeit das Gedicht entstanden sein möge. Dann müssen wir uns daran erinnern, wie in England sowohl als bei uns in Deutschland das Gedicht zeither gelebt habe. — Denn wunderbar genug, sind wir Deutsche mit den Werken Shakspere's so zusammengewachsen, als ob er ein vaterländischer Dichter wäre. — Wenn wir aber das bemerken und besonders in Bezug auf Hamlet für wahr halten müssen, so

bleibt zum Schluß die schwerste Aufgabe in der Beantwortung der Frage übrig, was für den eigentlichen Grund anzusehen sei, daß gerade diese tiefsinnigste aller Tragödien die allgemeine Verehrung und Bewunderung gewinnen konnte.

Es hat mir stets zur größten Freude gereicht, den Quellen nachzugehn, aus welchen Shakspere seine Stücke geschöpft hat. Wir lernen, wenn ich nicht irre, sehr häufig aus dem, was er denselben abgeschnitten oder hinzugefügt hat, seine eigentliche Meinung und Absicht am besten kennen. Nur müssen wir uns daran gewöhnen, daß er, was auch immer seine Quelle gewesen sei, stets nach einer ihm ausschließlich gehörenden geistigen Erscheinung gearbeitet haben muß. Finden Sie diesen Ausdruck vielleicht dunkel, so will ich mich deutlicher aussprechen. Wenn wir gewöhnliche Menschen eine Begebenheit erleben oder berichten hören, so sind wir in der Regel mit der Anschauung derselben, wie sie sich darstellt oder im Berichte dargestellt wird, vor der Hand befriedigt. Geschieht es auch zuweilen, daß sie uns im engeren Sinne des Worts zum Erlebniß wird, oder daß ihre Vorstellung und Erinnerung unser geistiges Leben genügend ergreift, um der Ausgangspunkt für neue Betrachtungen und Anschauungen, der Boden für vorher nicht geahnte Auffassungen zu werden, so ist dieß, wie ich meine, doch nur eine Ausnahme, welche entweder von begleitenden Nebenumständen oder dem hohen Werthe, sowie der tiefen Bedeutung der Begebenheit bedingt wird. Bei Shakspere scheint es anders zu sein. Denn wir sehen, fast in der Regel, in den Quellen, welche ihm zu seinen besten Werken dienten, etwas so Unvollkommenes, ja nicht selten scheinbar Werthloses, daß wir kaum begreifen können, wie aus diesem Boden das Kunstwerk herauswachsen konnte, das wir bewundern. Wie breit und dennoch dürftig ist die Quelle, aus der Romeo und Julia geschöpft ist. Selbst da, wo er sich noch am Meisten an seine Vorlagen hielt, in seinen Historien und römischen Tragödien, müssen wir erstaunen, was er hier aus dem Plutarch dort aus Holinsched's Chronik gemacht hat. Dabei ist die Lebenskraft

und Wahrheitstiefe seiner Schöpfungen eine so überwältigende, daß — um dieses Wort noch einmal zu gebrauchen — stets ein Erlebniß vor uns steht. Es muß ihm also das, was er durch seine Quelle vernommen und erfahren hat, immer zu einer ihm eigenthümlichen Erscheinung geworden sein.

Schon die ältesten Commentatoren nahmen an, daß Shakspere die Fabel des Hamlet, die sich ursprünglich bei dem alten dänischen Chronisten, Saxo Grammatikus findet, aus der in das Englische übersetzten Erzählung des Belleforest geschöpft haben möge. Deshalb findet sich diese Angabe auch schon in den Anmerkungen zu der prosaischen Uebersetzung Eschenburgs, ein Buch, das ich, beiläufig bemerkt, nicht leicht ohne große Verehrung für den ehrlichen Fleiß dieses gelehrten Mannes in die Hand nehmen kann. Es sind seit seinem Erscheinen so viele glänzendere Gestalten aufgetreten, daß von mancher Seite hochmüthig über dasselbe hinweggesehen wird. Für mich aber behält dasselbe immer den Werth, daß es das erste war, das uns den ganzen Shakspere vermittelte, und daß seine Mittheilungen und Auslassungen bei allen Mängeln und Unvollständigkeiten von der gespreizten Anmassung späterer und besonders neuerer Arbeiten über unseren Dichter frei sind. Als ich nichts besseres hatte, war ich ihm daher für dasjenige sehr dankbar, was er in deutscher Sprache mir aus dem Saxo Grammatikus gab. Denn, da Sie wissen, daß ich kein Gelehrter bin, können Sie Sich nicht wundern, wenn ich mich durch das lateinische Original nur mühsam durcharbeitete. In weit späteren Jahren ist in der Sammlung mehrerer Quellen zu Shakpere'schen Stücken, welche von Echtermeyer, Henschel und Simrock veranstaltet worden, eine vollständigere Uebersetzung der bezüglichen Stelle aus dem alten Saxo Grammatikus erschienen. Sie ist mit großer Gewandtheit der Sprache abgefaßt und liest sich daher recht gut. Seitdem mir nun auch in P. Colliers Sh. library die alte englische Uebersetzung der Erzählung von Belleforest zugekommen ist, habe ich die Vergleichung zwischen Beiden anstellen können.

In Shakspere's Hamlet von Karl Elze (Einleitung p. XV) wird auf einige Bedenken gegen die bisherige Annahme aufmerksam gemacht. Zuerst bemerkt der Herausgeber, daß von Belleforests Histoires tragiques mindestens bis jetzt noch kein älterer Abdruck, als der vom Jahre 1608 bekannt sei. Schon dadurch wird die Annahme ermöglicht, daß die Erzählung des Belleforest erst nach der Zeit, als Hamlet schon eine bedeutende Berühmtheit erlangt hatte, in das Englische übersetzt worden sei. Eine solche Vermuthung, die übrigens bei der Ballade über Lear und seine Töchter, sowie bei der Erzählung über Perikles oder über Apollonius von Tyrus, wie er hier heißt, in ähnlicher Weise statthaft erscheint, wird durch einen ferneren Umstand, den Karl Elze nachweist, noch mehr bestärkt. Bei der Vergleichung der englischen Uebertragung mit dem französischen Original findet er nämlich in der Unterredung Hamlets mit seiner Mutter zwei Abweichungen der ersteren von diesem. Hier liegt der verborgene Lauscher unter einer Decke, auf welche Hamlet springt; dort hat er sich, wie in Shakspere's Tragödie hinter einen Vorhang verborgen; und als Hamlet denselben ersticht, ruft er, gleichwie bei Shakspere „eine Ratte, eine Ratte", während im französischen Original dieser Ausruf fehlt. Es scheint daher, wie Herr Karl Elze bemerkt, nicht unwahrscheinlich, daß der Uebersetzer dieser Erzählung aus Rücksicht für die allgemeine Popularität des Stückes diese Aenderungen angebracht haben könne. Da indessen Herr Karl Elze nach diesen Bemerkungen (p. XVI.) hinzufügt, daß damit die Möglichkeit eines früheren Abdruckes der englischen Uebersetzung nicht in Abrede gestellt werden solle, und überdieß zwischen den beiden Quellen, deren sich Shakspere bedient haben kann, keine Verschiedenheiten von wesentlicher Bedeutung bestehen, kann, wie ich glaube, die Frage unerörtert bleiben, ob Shakspere nur die Geschichte des Saxo Grammatikus oder nur die Erzählung des Belleforest vorgelegen habe.

Hier wie dort tritt ein Statthalter von Jütland, Namens Horwendil auf. Der Ruf seiner Tapferkeit veranlaßt einen

König von Norwegen sich mit ihm im Zweikampf zu messen. Bedingung dieses Kampfes war, daß der Sieger die gesammte Habe des Besiegten besitzen und den Ueberwundenen ehrenvoll bestatten solle. Horwendil trägt durch seine Tapferkeit den Sieg und die große Beute davon. Der König von Dänemark Namens Norich vermält dem reichen und mächtigen Manne seine Tochter Geruthe oder Gertrude. Nachdem er mit derselben Jahre lang gelebt und einen Sohn Namens Hamlet erzeugt hatte, wird er von seinem Bruder Fengo umgebracht. Dieser bemäntelt sein Verbrechen mit dem Vorgeben, daß Horwendil seiner schönen und vorwurfsfreien Gemalin nach dem Leben getrachtet habe und diese nur durch dessen Tod zu retten gewesen sei. Fengo nimmt Gertrude zur Gemalin und behauptet sich nun allein in dem Besitz der Statthalterschaft von Jütland, welche er früher mit seinem Bruder gemeinsam hatte. Hamlet, Amleth oder Hamblet, der nachgelassene Sohn Horwendils nimmt aus Sorge für sein Leben die Rolle eines Wahnsinnigen an. — Hier scheint mir, wie in der Folge gezeigt werden wird, beachtenswerth, daß der alte dänische Geschichtsschreiber sowohl als Belleforest die Klugheit und den eindringenden Verstand des jungen Prinzen nicht blos wegen dieses Auskunftsmittels für seine Sicherstellung, sondern auch bei andern wiederholten Gelegenheiten sehr hoch anschlägt. — In den wahnwitzigen Auslassungen des Prinzen weichen beide Berichterstatter um Weniges von einander ab. Doch erzählen sie einstimmig, Hamlet habe seinen Irrsinn durch nachlässige, schmutzige Kleidung und Haltung bethätigt. Am Feuer sitzend schnitzte er abgespitzte Hölzer, versah dieselben sehr sinnreich mit gekrümmten Haken und härtete sie am Feuer (ein etwas dunkler Bericht). Als man ihn fragte, was er damit bezwecke, gab er zur Antwort, sie sollen ihm dazu dienen, den Tod seines Vaters zu rächen. Nun folgt die Erzählung von der List des gegen den Wahnsinn des Prinzen mißtrauischen Fengo, ihn durch die Reize eines schönen Mädchens zum Verrath seiner Verstellung zu bringen. Dieser Versuch schlägt fehl, weil Hamlet von einem

Freunde gewarnt, und von dem jungen Mädchen, trotzdem daß er jede Zärtlichkeit von ihr genießt, aus Liebe nicht verrathen wird. Darauf wird seine Mutter angestellt, ihn während der angeblichen Abwesenheit ihres Gemals in ihrem Schlafzimmer genauer auszuforschen. Bei dieser Unterredung soll ein Vertrauter Fengo's den verborgenen Lauscher abgeben. Er wird aber von dem stets bedachten und vorsichtigen Prinzen, der auch bei dem Eintritt in das Gemach den Schein des äußersten Blödsinns annimmt, in seinem Verstecke bemerkt und ermordet. Nachdem Hamlet den Leichnam zerstückelt in eine Kloake geworfen, mit Koth überdeckt und den dort herumziehenden Schweinen zum Fraß bestimmt hat, kehrt er zu der Mutter zurück. Er hält derselben eine ergreifende Rede, entdeckt ihr seine Verstellung, rührt ihr Gewissen und gewinnt sie für seinen Plan, den Mord seines Vaters an Fengo und allen seinen Genossen zu rächen. Zu diesem Behuf übergiebt er ihr auch jene zugeschnitzten und am Feuer gehärteten Hölzer. Als Fengo zurückkehrt und nach dem Ermordeten vergeblich forscht, sagt ihm Hamlet mit verstelltem Wahnsinn, wo er sich befinde, wobei wiederum gerühmt wird, daß er sich mit großem Scharfsinn sicher gestellt habe, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten. Der König — denn so wird Fengo, trotz seiner abweichenden Bezeichnung im Anfang, wiederholt genannt — beschließt nun den gefährlichen Prinzen mit zwei Begleitern nach England zu senden, um ihn dort kraft eines Briefes in Runenschrift durch den König enthaupten zu lassen. Unterwegs bemächtigt sich Hamlet der Holztafel, auf welcher die Runenschrift eingegraben war, ohne daß seine Begleiter Verdacht schöpfen. Der Schrift kundig verwischt er das Original und setzt an dessen Stelle eine Aufforderung an den König von England, seine Begleiter hinrichten zu lassen, ihm selbst aber die Königstochter zur Gemalin zu geben.

Hier übergehe ich einige Zwischenfälle, die nur dann Interesse haben können, wenn es darauf ankommt die unglaublichsten Erfolge eines durchdringenden Verstandes, ja selbst —

wie Belleforest die Sache darstellt — eines auf dämonischem Grunde ruhenden Vermögens des Hellsehens bei dem Prinzen an das Licht zu stellen. Für unseren Zweck genügt es, nachzuholen, daß Hamlet vor der Abreise seine Mutter angewiesen hat, am Jahrestage seiner Entfernung die Todtenfeier für ihn zu veranstalten und die bewußten hölzernen Haken auf diesen Tag zu bewahren. Hamlet erreicht in England seinen Zweck vollkommen, seine beiden Begleiter werden hingerichtet, ihm selbst wird die Königstochter zu Theil. Er kehrt nun nach Jütland zurück, wo er an dem zu seiner Leichenfeier bestimmten Tage ankommt. Bei dem zu dieser Feier veranstalteten Feste hat er den Saal, in welchen sich die Hofleute Fengo's versammelt hatten mit einem Netze überziehen lassen. Hierzu waren jene hölzernen Haken eigens bestimmt; denn indem das Netz nach einer sinnreich erdachten Vorrichtung über die trunkenen Gäste niedergelassen war, wurde es mit diesen Haken festgehalten. Während die Gäste nun in fast bewußtlosem Zustande gefangen und gefesselt sind, steckt Hamlet den Saal in Brand, so daß Alle, die sich darin befanden, jämmerlich umkommen. Unter ihnen war aber der König nicht. Dieser hatte sich schon vorher in sein Schlafgemach zurückgezogen, während der Taumel noch tobte. Auch hatte Hamlet bei dem Feste durch eine List bewirkt, daß man sein — des Prinzen — Schwert in der Scheide festnagelte, damit er es unter keinen Umständen ziehn könne. — Immer kommt es beiden Darstellern darauf an, daß der jetzt noch wahnsinnig scheinende Prinz sich mit einem überaus scharfen Verstande begabt darstellt. Als der Saal in vollen Flammen steht, begiebt sich Hamlet in das Gemach des schlafenden Königs Fengo. Er muß — vielleicht in Folge des Rausches — einen sehr festen Schlaf gehabt haben; denn er ist nicht von dem Lärm erwacht, der, wie man sich denken kann, aus dem mit qualvoll Sterbenden erfüllten Saale herüber dröhnen mußte; und Hamlet hat Zeit genug, das an Fengo's Bette lehnende Schwert mit dem Seinigen zu vertauschen. Von den Drohworten des Prinzen erwacht Fengo; da er nach

dem Schwerte greift, das an seinem Bette lehnt, ist er außer Stande dasselbe aus der Scheide zu ziehn. Auf diese Weise wird er wehrlos ermordet. Am andern Morgen versammelt sich das Volk an der Brandstätte, um sich zu überzeugen, was der Feuerschein der vergangenen Nacht zu bedeuten gehabt habe. — Man muß annehmen, daß alle zunächst wohnenden Personen, die hätten retten und löschen können, im Saale eingesperrt waren und mit verbrannt sind. — Diese Versammlung des Volks benutzt Hamlet, die Gerechtigkeit seines Verfahrens und die Tyrannei Fengo's in einer langen Rede darzulegen. Die Folge derselben ist, daß er als König anerkannt wird. Auf diese Weise gelingt der Plan, den er mit der scharfsinnigsten Klugheit angelegt und beharrlich verfolgt hat.

Weder nach Belleforest noch nach Saxo Grammatikus ist hiermit die Geschichte Hamlets zu Ende. Er kehrt noch einmal nach England zurück. Dort wird er von seinem Schwiegervater aus heimtückischer Absicht zur jungfräulichen Königin von Schottland gesendet. Er soll für den König von England um diese kriegerische Jungfrau werben; da sie aber bisher Jeden, der um sie freite, hatte umbringen lassen, rechnete der König von England darauf, sich in dieser Weise seines Schwiegersohns, dem er aus mehrfachen Gründen mißtraute, zu entledigen. Die Königin von Schottland Namens Hermentrude faßt wider Erwarten eine heftige Liebe zu Hamlet und besteht darauf, daß er sie zur Gemalin nehmen solle, wiewohl er schon vermält ist. Man darf nicht vergessen, daß alle diese Begebenheiten weit vor der Einführung des Christenthums im Norden von Europa liegen sollen. Er fügt sich diesem Verlangen, kehrt mit ihr nach England zurück und bringt dort den ihm feindlich gesinnten König um. So hatte nun Hamlet zwei Frauen, von denen allerdings die zweite seiner ersten Gemalin nur für eine Beischläferin galt. Diese rechtmäßige Gemalin läßt zwar in ihrer Liebe zu dem König Hamlet nicht ab, wiewohl sie ihm die gerechten Vorwürfe für seine Untreue nicht erspart. Er kehrt mit beiden Frauen nach Jütland zurück. Beide

scheinen mit ihm königliche Rechte genossen zu haben. Die kriegerische Königin von Schottland begleitet ihn auf allen seinen Kriegszügen, wird aber dann zur Verrätherin an ihm und heirathet, nachdem sie seinen Tod veranlaßt oder verschuldet hatte, den nachgelassenen Sohn des Königs Rorich von Dänemark, den Bruder von Hamlets Mutter Namens Wiglerus. Hier schließt Belleforest seine weitschweifige Erzählung.

Sie sehn hieraus, daß Shakspere aus dieser Quelle nicht viel mehr, als die hauptsächlichen Motive der ganzen Begebenheit entnommen hat, das ist die Ermordung des Fürsten durch seinen eigenen Bruder, die Verheirathung der Wittwe mit ihrem Schwager, den verstellten Wahnsinn des Prinzen, der in der Erzählung wiederholt der rechtmäßige Erbe seines Vaters genannt wird. Auch gehört dahin der Versuch des Königs ihm zuerst durch die Zärtlichkeit eines schönen Mädchens, dann durch die Mutter das Geheimniß abzulocken, bei welcher Gelegenheit der allzu dienstfertige Hofbeamte ermordet wird. Die englischen Kritiker wollen bemerken, daß Shakspere in dieser Scene sich vorzugsweise an seine Quelle gehalten habe. Wahr ist es allerdings, daß auch im Belleforest Hamlet in dem Augenblick, wo er den Hofbeamten ersticht, ausruft: eine Ratte! eine Ratte! Nach obiger Bemerkung scheint aber dieß der Zusatz eines spätern Ueberarbeiters der Erzählung zu sein. Auch macht er seiner Mutter die bittersten und eindringlichsten Vorwürfe über ihr Vergehn. Aber außer den Beweggründen, von denen jener alte Hamlet eben so wohl ausgehen mußte, als der neue Shakspere'sche, haben beide Auslassungen wenig Verwandtschaft. Selbst das vermisse ich hier, was sonst bei Shakspere häufig vorkommt, daß er seiner Quelle ein poetisches Bild entlehnt und dasselbe mit meisterhafter Kritik seinen dramatischen Personen in den Mund legt. Allerdings ist der Text des Belleforest an solchen Bildern weit ärmer, als nach den wenigen Bruchstücken, die mir vom Original bekannt sind, Holinscheds Chronik sein muß. Denn dieser französische Erzähler des sechszehnten Jahrhunderts, den ich leider noch nicht

genauer habe betrachten können, scheint den damaligen Modestyl italienischer Novellisten, wie z. B. des M. Bandello in mißverstandener Weise nachahmen zu wollen. Mindestens schreibe ich es diesem Umstande zu, daß, gleich wie bei Jenen, auch bei ihm mehrere lange Reden voll prunkender Redensarten der Erzählung beigemischt sind. Davon konnte freilich Shakspere nichts gebrauchen. Ferner ist noch der Reise nach England und der Vertauschung des Schreibens an den dortigen König zu gedenken. Auch hierin ist Shakspere nur zum Theil seiner Quelle gefolgt. Hiermit wären aber auch die Begebenheiten, welche er nicht völlig neu erfunden hat, fast erschöpft, wenn nicht noch an die Ueberwindung des Königs von Norwegen errinnert werden soll; da auch dieses Ereigniß im Belleforest sowohl als im Saxo Grammatikus den Hauptbegebenheiten vorausgeht, hier aber von keinen weiteren Folgen für die späteren Ereignisse wird, während Shakspere dasselbe zu seinem Plane benutzt.

Aus Shakspere's Erfindungsgabe ist dagegen die gänzliche Umgestaltung der Art und Weise, wie Hamlets Vater umgebracht worden, hervorgegangen. Das Geheimniß, unter welchem dieses Verbrechen verschleiert ist, bis der Geist des Ermordeten seinen Sohn davon unterrichtet, die Erscheinung des Geistes selbst, die völlig selbstständige Schöpfung mannichfaltiger Charaktere, wie der des Polonius, des Laertes, Horazio und vor allen der Ophelia's, das Alles ist Shakspere's ausschließliches Eigenthum. Es könnte scheinen, als sei hiermit und mit der vorübergehenden Erinnerung an die sinnreiche Erfindung der Schauspielscene, an die Empörung des Laertes, die Fechterscene sowie das Eingreifen des Fortinbras und endlich mit der Hinweisung auf den Wahnsinn Ophelia's genug geschehen, um die fast selbstständige Schöpfung der Tragödie als solcher Shakspere's Ingenium gänzlich zu vindiziren, wenn nicht das Bedeutendste noch übrig wäre: das ist die gänzliche Umkehrung des entnommenen Stoffes in eine völlig neue Gestaltung. Daß der scharfsinnige Verstand und die erschöpfendste Klugheit bei

dem Märchen des Saxo Grammatikus sowohl als bei der breiten Erzählung des Belleforest, mindestens bis zu dem Tode Fengo's die Mittel zum Gelingen aller Pläne Hamlets sind, wogegen bei Shakspere dieselben Eigenschaften zu dem entgegengesetzten Ende führen, das ist meines Erachtens so zu sagen das Herz und der Mittelpunkt der großen Erfindung des Dichters. Hierüber weiter nachzudenken muß vor der Hand ausgesetzt bleiben, bis wir die Geschichte dieser wunderbaren Schöpfung genauer betrachtet haben. Diese wird der Gegenstand meiner nächsten Briefe sein.

II.

Beleuchtung der gangbaren Meinungen über Shakspere im Allgemeinen und über den Beginn seiner poetischen Laufbahn.

Verehrter Freund!

Es kann Ihnen nicht unbekannt sein, daß wir für die Geschichte der einzelnen Dramen Shakspere's mit wenigen Ausnahmen fast nur auf Vermuthungen verwiesen sind. Trotz dem großen Fleiß, welchen ältere Kritiker auf die Ermittelung der Frage, zu welcher Zeit die einzelnen Stücke Shakspere's entstanden sein können, verwendet haben, befinden wir uns dennoch in dem Falle, Alles, was sie uns mittheilen, nur mit der größten Vorsicht zu gebrauchen, wenn nicht — wie es nicht selten der Fall ist — die Behauptungen derselben als völlig verwerflich erscheinen. Der wesentlichste Grund der großen Unzuverlässigkeit ihrer Angaben liegt, meines Erachtens, in dem Standpunkte, welchen sie bei der Beurtheilung Shakspere's im Allgemeinen annehmen. Wie hoch man auch den Eifer und die Gelehrsamkeit vieler englischen Commentatoren anschlagen mag, so kann man sich doch der Ueberzeugung nicht erwehren, daß sie fast ohne Ausnahme von dem Vorurtheil beherrscht

wurden, als könne Shakspere's Dichterruhm nur unter bedeutenden Beschränkungen und mit wohlbedächtigem Vorbehalt anerkannt werden. Die Sorge, ihn wegen mancher Verstöße gegen Geschichte und Geographie, gegen Geschmack und Bildung, ja selbst gegen Grammatik und Sprache zu rechtfertigen oder mindestens zu entschuldigen, läßt immer wieder durchblicken, daß man im Grunde Shakspere für nicht mehr hielt, als ein gewaltiges Kraftgenie, das aber von aller Erziehung und wissenschaftlichen Ausbildung entblößt sei. Sie können mir zwar einzelne Stellen aus Johnson's oder aus Pope's Vorreden zu seinen Werken, aus den Anmerkungen von Steevens, Malone und Anderen vorhalten, um mich auf entgegengesetzte Aeußerungen dieser Kritiker zu verweisen. Doch bitte ich zu bemerken, daß solche einzelne Ausdrücke der Bewunderung mit weit bestimmter gefaßten Auslassungen über einzelne Stücke oder Theile von Dramen im schroffsten Widerspruch stehen. Die Injurien, mit welchen Voltaire ihren ersten Dichter beehrte, waren ihnen allerdings zu stark; sie mußten daher doch etwas thun, um sich ihres Landsmannes anzunehmen. Dieß ist es, was unter Anderem in Johnson's Vorrede durchleuchtet, als er Voltaire's Vorwurf aufnimmt, daß eine Nation, welche Addisson's Cato zu würdigen wisse, sich an Shakspere's rohen Werken ergötzen könne. Wie schwach und selbst widersinnig ist aber seine Vertheidigung, wo er unter Anderem ausspricht, Addisson rede allerdings die Sprache der Poesie, Shakspere dagegen die der Menschen. Als ob es eine Poesie geben könne und dürfe, die nicht die Sprache der Menschen redete! Wie immer auch der Standpunkt jener Gelehrten bezeichnet werden möge, so werden Sie mir, wie ich hoffe, so viel gewiß eingestehn, daß sie die wunderbare Harmonie des Geistes, nach welcher Shakspere vom Beginn seiner dichterischen Laufbahn an gestrebt hat, und welche aus seinen besten Werken auf das Schlagendste hervorleuchtet, niemals in's Auge gefaßt, geschweige denn zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen gemacht haben. Daß diese Eigenschaft, die ihn über alle anderen Dichter seiner Mit- und Nach-

welt weit mehr erhebt, als irgend ein anderer Vorzug, nicht wie eine wilde Pflanze ohne die Gunst sorgsamer Pflege, ohne den Einfluß einer eigenthümlichen Atmosphäre gedeihen könne, dafür werden Sie keinen Beweis von mir verlangen. Daß aber die Nachforschungen jener Gelehrten, nach den Spuren seiner inneren geistigen Entwickelung sowohl als nach den Einflüssen seiner Zeit auf dieselbe, eine ganz andere Gestalt annehmen und einen anderen Weg einschlagen mußten, wenn sie von dieser Anschauung ausgegangen wären, werde ich, so weit es thunlich, mit wenigen Worten nachzuweisen haben.

Sie mögen geneigt sein, verehrter Freund, die Schwierigkeiten der Aufgabe im Allgemeinen sehr hoch anzuschlagen; und ich kann Ihnen nicht widersprechen, wenn Sie behaupten, daß ein erschöpfendes Eindringen in alle Geheimnisse derjenigen Verbindungen und Beziehungen, in welchen die geistige Entwickelung eines großen Dichtergeistes mit seiner Zeit und seinen Umgebungen sich entfaltet, immer nur annähernd gelingen kann. Wir müssen uns deshalb unter allen Umständen bescheiden, vielen Irrthümern und vielen Widersprüchen in den aufgestellten Meinungen zu begegnen. Im gegebenen Falle ist die Lösung mit doppelt erhöhten Schwierigkeiten verbunden, weil die Zeit Shakspere's, da sie von der wunderbarsten geistigen Erregung belebt war, an sich selbst nicht leicht zu verstehen ist, und weil die Lebensgeschichte Shakspere's in ein so tiefes Dunkel gehüllt ist, daß trotz der eifrigsten Forschungen noch immer unlösbare Räthsel und störende Lücken stehen bleiben. Es war deshalb um so beklagenswerther, daß die Gelehrten des vorigen Jahrhunderts von dem Wahne beherrscht wurden, als dürften sie von der Höhe ihrer Zeit auf das alte fröhliche England des sechszehnten Jahrhunderts, wie auf eine halbe Barbarei mit hochmüthigem Mitleid herabsehn. Diese Stimmung trug sich von selbst auf den gefeierten Dichter über, da man, bei der stets wiederholten Bemerkung, daß man eben so hervorragende Vorzüge und Schönheiten an ihm zu bewundern, als verletzende Mängel und Fehler zu beklagen habe, den grö-

ßeren Theil dieser letzteren dem Charakter seiner Zeit zur Last legte und mit der Anpreisung der ersteren sich immer mehr in die Vorstellung eines von Erziehung und Bildung entblößten Kraftgenies vertiefte. Aus demselben Grunde geschah es denn auch, daß man sich in Bezug auf seine Lebensgeschichte mit den abgeschmacktesten Anekdoten begnügte, ohne sich Rechenschaft davon zu geben, ob dieselben durchaus glaubhaft seien, und in diesem Falle einigen Werth für das Verständniß seiner geistigen Entwickelung haben. Je mehr man dieses Schauspiel verfolgt, desto mehr kommt man in Versuchung zu glauben, daß diesen Kritikern trotz des außerordentlichen Aufwandes an Zeit und Mühe und trotz der wiederholten Versicherung des Gegentheils ein inneres geistiges Bedürfniß nach inniger und rückhaltloser Hingebung an den dichterischen Geist Shakspere's völlig abgegangen sei. Man glaubt die unermüdete Anstrengung eines gewissenhaften zwar, aber höchst drückenden Pflichtgefühles zu beobachten und es scheint nicht selten, als müsse sich der Kritiker, unberücksichtigt seiner inneren besseren Ueberzeugung, um jeden Preis von dem Vorwurfe loskaufen, daß er den Dichter, den die allgemeine Stimme zu dem größten der Nation gemacht habe, nicht genug zu schätzen und zu verehren wisse. Sie werden dieses Urtheil nicht zu hart finden, wenn Sie die Entschuldigung von G. Steevens lesen, daß er die Sonnette und andere Gedichte Shakspere's deßhalb nicht wiederum habe abdrucken lassen, weil er überzeugt sei, daß selbst die härteste Parlaments-Akte nicht stark genug sein werde, ihnen Leser zu verschaffen. Auch in Bezug auf die Tragödie, welche wir hier zu besprechen im Begriffe sind, kann ich Ihnen Aeußerungen von gleichem Werth anführen. Derselbe G. Steevens sieht in ihr neben großen Schönheiten nicht minder große Abgeschmacktheiten, und der gelehrte Johnson weiß zu ihrem Lobe nicht viel mehr zu sagen, als daß sie reich an mannichfaltigen Begebenheiten und Charakteren sei, wobei Hamlets Tollheit viel scherzhafte Belustigungen gewähre (causes much mirth), die traurige Geisteszerrüttung Ophelia's große Rührung errege

und jeder Charakter die beabsichtigte Wirkung thue. Bei solchen Anschauungen können Sie leicht begreifen, daß viele Erläuterungen des oft schwierigen Textes weit mehr darauf gerichtet waren, die gelehrten Kenntnisse des Kritikers an's Licht zu stellen, als die poetische Bedeutung des Gedichtes dem Leser zu eröffnen. Es macht sich dabei nicht selten dieselbe Schwäche für die Anekdote geltend, mit welcher man sich über die Lebensgeschichte des Dichters aufzuklären suchte.

Dieses Mißverständniß tritt am fühlbarsten hervor, wenn es sich um die Frage handelt, zu welcher Zeit das eine und andere Stück Shakspere's entstanden sein könne. Die oft bodenlose Unsicherheit der Commentatoren in Beantwortung dieser Frage steht im engsten Zusammenhange mit der schon gerügten Unfähigkeit, sich von Shakspere's eigenthümlicher Harmonie des Geistes Rechenschaft zu geben. Denn indem man ihn als eine, von den natürlichsten Bedingungen einer hohen geistigen Existenz losgerissene Erscheinung, indem man ihn gleichsam als eine Ausnahme von jeder Regel für menschliche Befähigung und Entwickelung betrachtete, verschmähte man die einfachsten und natürlichsten Mittel, um sich dem Verständniß derselben zu nähern. Unfehlbar würde es am Nächsten gelegen haben zu glauben, daß ein Geist von so hoher Begabung, selbst bei der mangelhaftesten Schulbildung, schon sehr früh das Bedürfniß nach poetischen Auslassungen müsse gefühlt und befriedigt haben. So viel mußte doch über jeden Zweifel erhaben sein, daß eine Befähigung von der Größe und Macht, wie man sie fast wider Willen Shakspere zusprach, von der unbezwinglichsten Gewalt gewesen sein müsse. Demungeachtet findet sich unter den älteren Kritikern nicht Einer, der sich zu der Annahme veranlaßt gesehen hätte, daß Shakspere schon mit dem 18. oder 20. Jahre dichterische Werke verfaßt haben könne. Man wußte, daß er im April 1564 geboren war, daß er sich nach kaum vollendetem 18. Jahre verheirathet, mehrere Kinder gehabt, und endlich, daß er in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre seinen Geburtsort, Stratford am Avon verlassen und mit London

vertauscht habe. In der Dürftigkeit dieser Nachrichten aus Shakspere's Leben hätte an sich selbst kein Hinderniß gefunden werden können, um zu glauben, daß es Dichtungen von seiner Hand gegeben habe, welche schon vor 1589 geschrieben seien. Aber Malone der um 1778 zuerst den Versuch machte, eine chronologische Folge seiner dramatischen Dichtungen aufzustellen, hielt sich aus mehrfachen äußeren Gründen dazu veranlaßt, dieses Jahr, also das 25. Jahr seines Lebens, als die Epoche des Beginns derselben zu bezeichnen, und glaubte mit dieser Annahme schon das äußerste Zugeständniß gemacht zu haben, da nach Andern diese Epoche in das Jahr 1591 zu setzen sei. Für dieselbe führte er zuerst den unläugbaren Umstand an, daß in drei Schriften, die in jener Zeit den Stand der englischen Poesie besprachen, Shakspere's Name nicht genannt sei. Die erste: Webbe's Discourse of English Poetry war im Jahr 1586, die zweite: Puttenham's Art of English Poetry im Jahr 1591 und die dritte: Sir John Harrington's Apology for Poetry entweder 1590 oder 1591 erschienen. Ich denke, Sie werden mir zugestehn, daß dieß als ein genügender Beweis gegen die Existenz Shakspere'scher Dichtungen nicht angesehn werden könne. Hätte Shakspere bis dahin irgend eine seiner Dichtungen, sei es auf der Bühne oder durch den Druck unter seinem Namen vor das Publikum gebracht, so würde dieses Schweigen der genannten Schriftsteller nur so viel beweisen, daß man ihn noch nicht unter die berühmteren Dichter gezählt habe. Dagegen ist alle Wahrscheinlichkeit, wenn nicht die Gewißheit vorhanden, daß er gleich vielen Anderen seiner Zeitgenossen mit seinen ersten Versuchen ohne Nennung seines Namens aufgetreten sei. Was auch die Veranlassung gewesen sein mag, durch welche er vermocht wurde, Stratford zu verlassen und sich nach London zu begeben, so mag nach Allem, was wir wissen, der Beginn seines dortigen Aufenthaltes nicht von der Art gewesen sein, daß er ihn zu einem derartigen öffentlichen Auftreten Muth und Gelegenheit genug hätte geben können.

Auch für diese Fragen hatte man eine Antwort bereit; Sie mögen urtheilen, ob sie hinreichenden Grund gewährt, um darauf die an sich selbst unwahrscheinliche Annahme zu bauen, daß Shakspere bis in sein 25. Jahr nicht eine poetische Arbeit von größerer Ausdehnung und Bedeutung geliefert habe. Der Dichter Rowe, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts die erste kritische Ausgabe von Shakspere's Werken veranstaltete, erzählt uns in einer Skizze über das Leben des Dichters die hier einschlagenden Umstände. Er wollte mit Bestimmtheit wissen, daß Shakspere's Vater ein Wollhändler in Stratford am Avon gewesen sei; unser Dichter habe nach seiner schon erwähnten frühzeitigen Verheirathung dem Vater in diesem Geschäfte beigestanden, bis eine verdrießliche Verwickelung, die von des jungen Mannes ausgelassenem Leben veranlaßt worden, ihn vermocht habe, seine Heimath zu verlassen. Nahe bei Stratford befindet sich, wie durch neuere Nachforschungen ausgemacht ist, das Besitzthum der alten ritterlichen Familie Lucy, Namens Charlecot. In dem zu diesem Rittersitze gehörigen Park soll der junge William mit anderen Gesellen seiner Ausschweifungen Wildpret gestohlen haben; Sir Thomas Lucy, der damalige Besitzer, habe nun den Jagdfrevler gerichtlich verfolgt; darauf sei dieser in seiner übermüthigen Laune noch mehr gereizt worden und habe eine überaus beleidigende Ballade gegen den Ritter abgefaßt und veröffentlicht; hierdurch sei begreiflicher Weise der Zorn des mächtigen und reichen Grundbesitzers dergestalt entbrannt, daß William Shakspere nur durch die Flucht aus seiner Heimath sich vor demselben habe schützen können.

Ich überlasse Ihnen, sowie jedem redlichen Verehrer Shakspere's die Entscheidung, ob auf diese Anekdote großer Werth zu legen ist oder nicht. Die meisten englischen Commentatoren haben diese Ueberlieferung mit großer Begierde ergriffen und, da sie in keiner Hinsicht verbürgt ist, ihre Glaubwürdigkeit nachzuweisen gesucht. Auch hat sich eine Ballade gefunden, von der uns Hunter (New illustrations etc. Lond.

1845. Vol. 1. p. 57.) eine Strophe mittheilt. Seine Versicherung, daß ihr Styl dem aus Shakspere's Zeit und der Inhalt Shakspere's Genius entspreche, ist freilich nur ein überaus schwacher Beweis für ihre Aechtheit, da die Existenz des ganzen Bruchstücks nicht weiter als bis in das Jahr 1690 nachzuweisen ist, in welchem ein Professor der griechischen Sprache von Cambridge, Namens Josua Barnes, dasselbe von einem alten Weibe in Stratford singen hörte und aufgezeichnet hat. Hunter sucht die Wahrscheinlichkeit von der Sage und von der Aechtheit dieses Bruchstückes dadurch noch genauer nachzuweisen, daß er uns eine von Sir Thomas Lucy abgefaßte Grabschrift auf seine im Jahre 1595 verstorbene Gemalin mittheilt, ein heute noch bestehendes Dokument, aus welchem seiner Meinung nach die gegründete Vermuthung hervorgehen soll, daß die in jenem Bruchstück enthaltene Beleidigung gegen den Ritter und seine Frau zu demselben unmittelbare Veranlassung gegeben habe. Auch werden für die ganze Sage zwei Stellen aus dem Lustspiel the Merry wives of Windsor angeführt. Man glaubt in der dort befindlichen Erwähnung eines Wappens mit zwölf Hechten (luces) und eines von Fallstaff verübten Wildfrevels eine unläugbare Anspielung auf den Vorfall im Allgemeinen und auf den Sir Thomas Lucy insbesondere erkennen zu müssen. Es wird Ihnen nicht entgehen, daß sich die gesammte Beweisführung, so zu sagen, in einem fehlerhaften Cirkel bewegt. Denn man unterstützt, wie dieß in solchen Fällen häufig geschieht, nur eine Vermuthung mit einer anderen Vermuthung, ja man kann fast behaupten, die ganze Argumentation lasse sich in folgenden fehlerhaften Syllogismus auflösen: „weil wir den „verdrüßlichen Handel des jungen Shakspere mit Sir Thomas „Lucy für wahr halten, finden wir in den von uns angeführten Schriften und Stellen eine Erklärung, die uns sonst „nicht zugänglich sein würde; und weil wir diese Erklärung „durchaus festhalten wollen, muß die Vermuthung über jene „Begebenheit gerechtfertigt sein.“ Wie dem aber auch sei, so

bleibt es vor Allem verwunderlich, daß die vielen scharfsinnigen Commentatoren Shakspere's, die an dieser Ueberlieferung festhalten, meines Wissens niemals auf den Gedanken gekommen sind, aus einer anderen Stelle seiner Dramen zu erkennen, daß er für den Namen Lucy eine eigene Verehrung hatte. Diese Stelle findet sich in der 6. Sz. des IV. Aktes vom ersten Theile Heinrich VI. Ich habe mir niemals vorstellen können, daß Shakspere die dort ausgesprochenen hochherzigen Reden einem Sir William Lucy in den Mund gelegt haben würde, wenn er im Stande gewesen wäre, die Bitterkeit gegen einen Edelmann gleichen Namens Jahre lang im Herzen zu behalten und dann in dem späteren Stücke zu äußern. Auch soll Malone nach einer Stelle in Hunter (Vol. 1. p. 55.) die ganze Ueberlieferung in Zweifel gezogen haben.

Wir brauchen, wie ich meine, diese Untersuchung nicht noch weiter auszudehnen; denn angenommen auch, daß Shakspere in seinem 20. oder 21. Jahre eine solche nicht einmal schwere Verschuldung auf sich geladen hätte, angenommen ferner, daß dieser ganze Handel zu seiner Entfernung von Stratford beigetragen hätte, so folgt daraus nicht das Mindeste für seine damalige geistige Beschäftigung. Mindestens werden Sie es nicht für unerhört halten, daß ein junger Mann sich den äußersten jugendlichen Ausgelassenheiten ergeben, ja sogar in denselben sich bis zu einem satyrischen Ausfall gegen eine verehrungswürdige Persönlichkeit vergessen habe, und dennoch mit poetischen Gedanken und Uebungen beschäftigt gewesen sei. Von solchem Standpunkte möchten wir fast zu der Meinung kommen, als habe das allgemeine Vorurtheil, in Shakspere's gesammter Erscheinung das Bild einer völlig regellosen, fast wilden Genialität zu erkennen, in dieser Ueberlieferung eine willkommene Bestätigung und Nahrung gefunden. P. Collier, der unter den neueren Commentatoren als gewissenhafter und unermüdlicher Forscher fast die erste Stelle einnimmt, scheint auf die ganze Ueberlieferung auch nicht mehr Werth zu legen, als sie verdient. Dagegen giebt er uns den Nachweis von

Umständen, welche nicht allein für Shakspere's Entfernung aus Stratford, sondern auch im Allgemeinen für die Eindrücke, welche auf seine gesammte dichterische Ausbildung damals gewirkt haben können, von der höchsten Bedeutung sind. Nach denjenigen Mittheilungen, welche er uns in Bezug auf die Geschichte der englischen Bühne und das Leben Shakspere's in dem ersten Bande seiner Sh. Ed. (p. XCIX.) macht, können wir daran nicht zweifeln, daß in dem Zeitraume von 1569 bis 1587 mehrere, und unter ihnen die besten Schauspielergesellschaften damaliger Zeit wiederholte Vorstellungen in Shakspere's Vaterstadt gegeben haben. Er führt elf Fälle in verschiedenen Jahren an. Im Jahre 1586 sind sogar drei Schauspielertruppen nach einander in Stratford am Avon gewesen. Daß der junge William Shakspere mit diesen Schauspielergesellschaften gar keinen Verkehr gehabt, niemals eine Vorstellung derselben gesehen habe, würde nur bei der äußersten Unkenntniß oder Verblendung über die bestehenden Verhältnisse vermuthet werden können. Denn soviel haben selbst die eifrigsten Zweifler an unseres Dichters Jugendbildung nicht abstreiten können, daß sein Vater ein angesehener Bürger der kleinen Stadt Stratford gewesen ist und in demselben Zeitraume einige Jahre das Amt eines Baillif of the borough bekleidet hat. In dieser Stellung als erste Magistratsperson war es an ihm, den fremden Schauspielergesellschaften die Genehmigung zu ihren Vorstellungen, die in der Regel im Stadthause aufgeführt wurden, zu ertheilen.

Bei dieser Gewißheit gewinnen wir unfehlbar ein ganz anderes Bild von Shakspere's Jugend- und Jünglingsjahren, als wenn wir ihn nur in Verbindung mit den gangbarsten Ueberlieferungen und Vermuthungen betrachten. Können wir auch keine schlagenden und thatsächlichen Beweise gegen die Voraussetzungen anführen, daß seine Jugend unter der Aufsicht eines strengen und harten Vaters nicht überaus erfreulich gewesen sei, daß die Ungunst der väterlichen Gesinnung und des Schicksals durch die Verbindung mit einer sieben bis neun

Jahr älteren, seinem Stande und seiner Befähigung untergeordneten Frau einen gesteigerten Druck auf ihn ausgeübt habe, so müssen wir dennoch auf das Zugeständniß rechnen, daß neben diesem Ungemach ihm Erlebnisse begegnet sind, welche auf die Richtung seiner Ausbildung und seines ganzen Lebens einen überwiegenden Einfluß ausübten. Wir dürfen selbst noch weiter gehen und annehmen, daß, wenn jenes Mißgeschick, wofür nicht einmal untrügliche Beweise vorhanden sind, in der That auf ihm gelastet hätte, die Gelegenheit, angeborne Neigungen und Befähigungen in ihm zu wecken und zu nähren, um so heftiger von ihm ergriffen werden und einen um so stärkeren Einfluß auf ihn haben mußte. Daß unter diesen Umständen seine poetische Stimme völlig geschwiegen haben sollte, ist kaum denkbar, wenn wir auch vermuthen dürfen, daß sie sich nur zu einer geringen Höhe erhoben habe.

Zu dem Allen kommt aber noch ein Umstand von wesentlicher Bedeutung. Malone hat schon in seinem Versuch, eine chronologische Folge der Shakspere'schen Dramen herzustellen, die Vermuthung ausgesprochen, daß Shakspere durch den damals bekannten Schauspieler Thomas Green, einen Provinziallandsmann, möglicher Weise sogar einen Verwandten desselben, auf der Bühne eingeführt worden sei. Weit lichtvoller und bedeutsamer ist die Nachricht P. Collier's, daß unter den Vorstehern der in Stratford bezeichneten Truppen James Burbadge genannt wurde. Er war, wie aus Collier's Lebensbeschreibungen einiger namhafter Schauspieler aus Shakspere's Zeit abzunehmen ist, der Vater des berühmteren Richard Burbadge, des ersten Schauspielers, der in der Rolle Hamlets auftrat. Dieser Burbadge stammte, gleich mehreren anderen Schauspielern bei der spätern Shakspere'schen Gesellschaft, wie Slye, Hemminge, Tooley, aus Stratford selbst oder aus der Grafschaft Warwick. Nehmen wir nun zu diesen Thatsachen den ferneren Umstand, daß Shakspere im Jahre 1589 in einem Dokumente damaliger Zeit mit Burbadge, Thomas Green und

Nick. Tooley als einer der Theilhaber am Theater zu Blackfriers genannt wird, so bildet sich die Verbindung zu der natürlichsten Schlußfolgerung für seinen aus früheren Jahren stammenden Umgang mit diesen Männern von selbst. Ich will, um nicht den Vorwurf der Einseitigkeit auf mich zu ziehen, Ihnen nicht verschweigen, daß Hunter die vollständige Glaubwürdigkeit des Dokumentes, auf welches sich P. Collier bei dieser Nachricht bezieht, für zweifelhaft hält. Aber seine Auslassung ist nicht mehr als ein Zweifel an P. Collier's Sachkenntniß in diplomatischer Beziehung, wobei er selbst eingesteht, die Urkunde nicht gesehen zu haben. Dagegen sprechen so viele andere, wenn auch spätere Zeugnisse für Shakspere's Genossenschaft mit den genannten Schauspielern, daß selbst die Widerlegung dieses einzelnen Anführens die Sache an sich selbst nicht zweifelhaft machen würde. Auch finde ich sonst nirgends eine Veranlassung, die Theilnahme Shakspere's am Blackfrierstheater um das Jahr 1589 für ungewiß zu halten. Es wird daher nicht für einen zu kühnen Schluß gelten dürfen, wenn man, ohne die beliebte Tradition der Wilddieberei schlechtweg abzuleugnen, mindestens einen Theil der Veranlassung zu Shakspere's Uebersiedelung nach London in seiner schon in Stratford bestehenden Bekanntschaft mit den ausgezeichnetsten Schauspielern damaliger Zeit findet.

Man hat ferner für ziemlich ausgemacht angesehen, daß Shakspere bei seinem Eintritt in London seinen Lebensunterhalt durch Schreiberarbeiten bei einem Rechtsgelehrten erworben habe. Diese Ueberlieferung hat an sich selbst nichts Unwahrscheinliches; sie wird noch annehmlicher durch die meines Wissens nicht widerlegte Voraussetzung, daß er schon während seines Aufenthaltes in Stratford bei einem benachbarten Rechtsgelehrten gearbeitet habe. Selbst L. Tieck, der sonst gegen alle derartige Ueberlieferungen nicht ohne Grund mißtrauisch war, hielt diese Angabe für wahr, wie Sie aus den beiden Erzählungen, welche sich in der Form von Novellen mit Erlebnissen von Shakspere beschäftigen, ersehen können. Auch

hat man sich viel Mühe gegeben, dieselbe aus juristisch-technischen Ausdrücken in seinen Dramen und anderen Dichtungen nachzuweisen. Sie können unter Anderem in N. Drakes ziemlich breitem Werke über Shakspere und seine Zeit eine nicht unbeträchtliche Sammlung solcher Ausdrücke finden. Ich halte zwar diese Beweisführung an sich selbst nicht für erschöpfend genug, um durch dieselbe von den Angaben vollständig überzeugt zu werden. Doch finde ich eben so wenig Grund, denselben zu widersprechen. Es scheint mir aber auch, daß meine Voraussetzung von Shakspere's dichterischer Thätigkeit vor 1589 mit dieser Ueberlieferung nicht unvereinbar sei. Wenn auch, wie ich zu vermuthen geneigt bin, Shakspere von alten Bekannten unter den damaligen Schauspielern veranlaßt wurde, mit ihnen nach London zu gehen, so folgt daraus noch nicht, daß er sofort in ihre Gesellschaft eingetreten sei und seine ganze Zeit der Bühne, sei es als dramatischer Schriftsteller oder als Schauspieler, gewidmet habe; und ist es andererseits gegründet, daß er zur Gewinnung seines Unterhaltes bei einem Rechtsanwalt gearbeitet habe, so brauchen wir daraus nicht zu schließen, daß ihm keine Zeit zu schriftstellerischen Arbeiten übrig geblieben sei. Nur so viel ist meiner Meinung nach für unzweifelhaft zu halten, daß ein junger Mann von Shakspere's Geist und von der Arbeitsamkeit, auf die jeder aufmerksame Leser seiner Stücke schließen kann, in der schönsten Zeit seiner Jünglingsjahre nicht völlig unthätig gewesen sein könne. In meinem nächsten Schreiben werden Sie finden, daß auch die Meinung der meisten Commentatoren nicht so weit geht, diesen Satz schlechtweg zu leugnen.

III.

Fortsetzung. — Neuere Shakspere-Kritik in England. — Deutscher Einfluß auf dieselbe. — P. Collier und Chls. Knight. — Rob. Green's Pamphlet gegen Shakspere. — Shakspere im Verhältniß zu seinen Vorgängern.

Verehrter Freund!

Auf das fast übereinstimmende Urtheil der älteren und mehrerer neueren Commentatoren hinsichtlich des Zeitpunktes, zu welchem Shakspere's dramatisches Dichten begonnen habe, oder aus welchem Jahre sein erstes Drama stammen könne, hatte noch ein besonderer Umstand einen, wenn auch nicht völlig entscheidenden, so doch bedeutenden Einfluß. Als Shakspere das Gedicht: Venus und Adonis seinem jungen Freunde, dem Grafen von Southampton, im Jahre 1593 widmete, nannte er dasselbe in der Zueignungsschrift: „the first heir of my invention", den ersten Erben meiner Erfindung. Glaubt man, wie es sehr nahe liegen könnte, daß dieses Gedicht kurz vor dieser Widmung geschrieben sein müsse, so wird man sich für berechtigt halten dürfen, anzunehmen, daß Shakspere vor demselben, also etwa vor dem Jahre 1592 überhaupt gar kein Gedicht oder mit anderen Worten, nichts abgefaßt habe, was er mit gleichem Rechte, „the heir of my invention" hätte nennen können. Wäre dieser Satz in seiner ganzen Ausdehnung erwiesen, so würde der ganze Streit für beendet anzusehen sein. Zuerst aber ist überhaupt kein Grund vorhanden, um davon überzeugt zu sein, daß das Gedicht erst im Jahre 1592 oder kurz vor seiner Zueignung an den Grafen Southampton abgefaßt sei. Dazu kommt ferner, daß selbst bei der höchsten Meinung von Shakspere's außerordentlicher Befähigung man kaum im Stande ist, dieses Gedicht, so wie es gedruckt ist, für die erste Arbeit eines jungen Dichters zu halten. Ja ich finde selbst in dem von Shakspere gebrauchten Ausdrucke nicht einmal die unbedingte Nothwendigkeit dazu.

Dieses geheimnißvolle Wort the first heir of my invention scheint allerdings dem Zusammenhange nach nichts anderes zu heißen, als: gegenwärtiges Gedicht, das ich zuerst abgefaßt habe. Dagegen liegt in demselben Zusammenhange auch der unzweifelhafte Ausdruck des lebhaftesten Wunsches, daß dieses Gedicht seinem Gönner gefallen möge. Wiewohl er dasselbe für zu schwach hält, um des hohen Schutzes würdig erachtet zu werden, wiewohl er ferner ausspricht, daß, wenn das Gedicht seinem Gönner gefalle, er sich bemühen wolle, ihn mit einer gewichtigeren Arbeit zu ehren, können wir doch nicht glauben, daß er dasselbe flüchtig oder leichthin niedergeschrieben habe. Wir müssen vielmehr überzeugt sein, daß es das Werk einer überaus sorgfältigen Arbeit sei. Auch wird Jeder, der nicht von dem allerdings weit verbreiteten Vorurtheil befangen ist, Shakspere habe bei seinen Schriften stets nur dem Glücke und der Gunst der Inspiration vertraut, in dem Gedichte selbst Belege genug für diese Ueberzeugung finden. Bei solcher Anschauung sehen wir aber die Vermuthung immer mehr gerechtfertigt, daß zwar der Inhalt des Gedichtes schon längst von ihm erfunden, ja vielleicht schon bearbeitet war, daß aber die gegenwärtige sorgfältigere Ausführung in eine Zeit fällt, wo er durch mannichfache Uebung schon eine höhere Gewandtheit der Sprache gewonnen hatte.

Weit bedeutender für unseren Zweck ist eine zweite, nicht minder gerechtfertigte Auslegung. Nach den damals herrschenden Ansichten darüber, was man ein Gedicht nennen dürfe, wurde zwischen dramatischen und anderen poetischen Arbeiten ein so großer Unterschied gemacht, daß man jene kaum Gedichte (poems), den Verfasser derselben kaum einen Dichter zu nennen pflegte. Jedenfalls legte man auf die poems im engeren Sinne des Wortes einen weit höheren Werth als auf die plays. Daß Shakspere vorzugsweise in diesem Falle war, bedarf kaum eines Beweises, da er trotz der Nachfrage, welche nach vielen seiner dramatischen Arbeiten war, so weit uns bekannt ist, nicht eine derselben selbst in den Druck ge-

geben hat, wenn nicht vielleicht der eine Abdruck des Hamlet, den ich Ihnen später werde zu nennen haben, eine Ausnahme bildet. Daß er durch die gegen seine Theater übernommene Verpflichtung daran behindert worden wäre, ist allenfalls zu vermuthen, nicht aber als genügender Grund anzunehmen, weil bei einem überwiegenden Bedürfnisse, seine Dramen durch den Druck bekannt machen zu lassen, ihm, der, wie wir wissen, der stärkste Theilhaber an dem Unternehmen war, die Zustimmung der Andern nicht leicht gefehlt haben würde. Wie wenig aber dieses Bedürfniß ihm nahe gestanden haben muß, geht zur Genüge daraus hervor, daß er bis an das Ende seiner Laufbahn sich hat gefallen lassen, seine dramatischen Werke in der fehlerhaftesten Weise, ja nicht selten mit den empfindlichsten Verstümmelungen gedruckt zu sehen. Ließ er dagegen die beiden Gedichte „Venus und Adonis“ sowie „Tarquin und Lucrezia“ im Drucke erscheinen, so geht daraus, nach meiner Ansicht, der Beweis hervor, daß er auf sie, weil er sie für wirkliche Gedichte (poems) hielt, einen überwiegenderen Werth legte. Auch heben mehrere Schriftsteller Shakspere's dichterische Befähigung besonders in Bezug auf diese Arbeiten hervor. Aus dem Allen rechtfertigt sich die Annahme, daß, wenn auch dieses Gedicht erst später entstanden sein sollte, mit jenem Ausdruck keineswegs die Möglichkeit weit älterer d r a m a t i s c h e n Arbeiten Shakspere's ausgeschlossen ist. Je mehr wir uns daher von den allgemeinsten Bedingungen und Erfordernissen jeder menschlichen Geistesbildung zu der Ueberzeugung gedrängt sehen, daß Shakspere's erste dramatische Dichtung nicht erst in das Jahr 1589 bis 1590 zu setzen sei, desto weniger können wir uns unter den angeführten Umständen in dieser Ueberzeugung von Andeutungen irre machen lassen, deren Bedeutung nicht genug über jeden Zweifel erhaben ist, um uns das Unglaubliche für wahr halten zu lassen.

Sie könnten geneigt sein mir gegen diese Aufstellung den Einwand zu machen, da auch die Mehrzahl der neueren Com-

mentatoren bei einer, gegen die frühere weit unbefangeneren Kritik und gründlicheren Forschung diese Zeitangabe festhalten, müßten jedenfalls allzuwichtige Gründe dafür sprechen, als daß man mit meinen Vermuthungen dagegen aufkommen könnte. Allerdings ist zuzugeben, daß sich eines Theils auch in England das Urtheil über Shakspere seit ungefähr 40 bis 50 Jahren geläutert hat und daß anderen Theils bedeutende Autoritäten, unter ihnen vor Allen P. Collier nicht blos in Bezug auf den Zeitpunkt, in welchen das älteste unter den bekannten Stücken Shakspere's zu setzen sei, sondern auch bei der Frage über die Aechtheit vieler zweifelhafter Stücke ihr Urtheil noch immer an das ihrer Vorgänger anlehnen. Dagegen können wir, bei aller Anerkennung dessen, was von Coleridge, Hazlit, Halliwel und Collier, was ferner unter dem Schutz der Shakspere-society geleistet worden, uns nicht darüber täuschen, daß die Kritik der meisten Engländer nicht in Bezug auf Shakspere allein, sondern im allgemeinen Gebiete der Kunst und Poesie der erforderlichen Freiheit und Selbstständigkeit entbehrt. Erwarten Sie nicht, daß ich dieses überaus reichhaltige Thema hier zu erschöpfen versuchen werde. Gestatten Sie mir vielmehr nur die Frage hinzustellen, ob es denkbar sei, daß sich bei der vorherrschenden Richtung der gegenwärtigen Seelen- und Gemüthsstimmung in England diese Freiheit und Selbstständigkeit entwickeln könne? Darf man alles Ernstes glauben, daß das auf's Höchste gespannte Streben nach der erschöpfendesten Ausbildung und Vervollkommnung Alles dessen, was den Bedingungen und Erfordernissen des materiellen Lebens angehört, mit einer freien und unbefangenen Begeisterung für Kunst und Poesie vereinbar sei? Die jüngst vergangene Geschichte und der gegenwärtige Zustand des großbritannischen Reiches und der englischen Nation gewähren uns allerdings ein bewunderungswürdiges Schauspiel von geistiger Kraft, Ausdauer und Ausbildung; wir sind sogar versucht, die auf diesem Wege gewonnenen Erfolge für die Frucht einer hochgespannten Begeisterung zu halten. Aber

wir finden uns enttäuscht, wenn uns eine nähere Betrachtung darüber belehrt, daß alle diejenigen Grundlagen staatlicher, nationaler und sozialer Existenz, welche die eigentliche Quelle der Begeisterung bilden, wie Religion, Vaterlandsliebe, Familienanhänglichkeit weit weniger um ihrer selbst Willen als wegen des großen gemeinsamen Zweckes verehrt und in Anspruch genommen werden. Wie sollte nun bei dem Vorherrschen einer solchen Stimmung die rückhaltslose Verehrung, die völlige Hingebung an diejenige Geistesthätigkeit denkbar sein, die ihre größte Befriedigung, ja ihr eigenstes Ziel darin hat, daß sie eben gar keinem Zwecke, als dem ihrer Befriedigung dienen will, ja die sogar in unendlichen Fällen, fast in der Regel mit jener auf materielle Zwecke gerichteten Thätigkeit in feindlichen Widerspruch treten muß? Fassen wir den Gegensatz, um den es sich hier handelt, in wenigen Worten zusammen, so müssen wir uns sagen, das heutige — immerhin Verehrung gebietende — praktisch-materielle England kann nicht im Stande sein, sich zu einem unbefangenen und erschöpfenden Urtheil über den Gipfelpunkt des Lebens in jenem fröhlichen durch und durch poetischen alten England des sechszehnten Jahrhunderts zu erheben.

Aber woher dann die neuerwachte, wenngleich nur scheinbare Begeisterung für Shakspere im ersten Viertel dieses Jahrhunderts? — So werden Sie natürlich fragen müssen. — Sie wuchs nicht aus der veränderten Gesinnung, nicht aus dem inneren Bedürfniß hervor, sondern sie entstand unter günstigen Bedingungen durch einen fremden Einfluß. Wenn Sie die neueren kritischen Schriften der Engländer lesen, so werden Sie sich überzeugen müssen, daß ihre Betrachtungen sich immer wieder auf diejenigen Beurtheilungen Shakspere's beziehen, welche von den Deutschen zuerst ausgegangen sind. Lessing, Goethe, Herder, Schlegel und Tieck werden bei unzähligen Gelegenheiten angeführt, Gervinus, Ulrici, auch der ältere Franz Horn sind allen neueren Kritikern bekannt. Ueber Coleridge, der unfehlbar das Verdienst hat, unter allen Eng-

ländern zuerst auf die innere Harmonie von Shakspere's Geist aufmerksam gemacht zu haben, vermag ich kein erschöpfendes Urtheil abzugeben, weil die Vorlesungen, welche er schon in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts begonnen hat, meines Wissens nicht im Druck erschienen sind. Was aber in den zwei Bänden seines literarischen Nachlasses mir zu Gesicht gekommen ist, steht größten Theils so unläugbar auf der Autorität der deutschen Kritik, daß die Herausgeberin desselben sogar im Stande gewesen ist, namentlich in Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Poesie die bezüglichen Stellen nachzuweisen. P. Collier beginnt sogar die im Jahre 1831 herausgegebene Geschichte der englisch-dramatischen Poesie und Bühne mit dem Geständniß, daß, während in Deutschland dieselbe mit Begeisterung bewundert und mit Fleiß studirt worden sei, sie in England verhältnißmäßig wenig Aufmerksamkeit erregt habe*).

---

*) Es ist mir nicht unbekannt, daß diese Auslassungen in entschiedenem Widerspruche mit denjenigen Behauptungen stehen, auf welche Delius in der Einleitung zu der im Jahre 1846 erschienenen Beleuchtung der Tieck'schen Shakspere-Kritik den schärfsten Tadel gegen diesen Schriftsteller gründet. Man wird aber nicht von mir verlangen, daß ich von diesen Aufstellungen Lehre annehmen solle, da sie den bekanntesten Thatsachen zuwiderlaufen. Zu einer weitern Widerlegung derselben findet sich schon in dem bisher Ausgesprochenen für Jeden, der sich von der Wahrheit meiner Anführungen überzeugen will, genügender Stoff. Ueberdies trägt die ganze Schrift des Dr. Delius so sehr das Gepräge einer leidenschaftlichen Auslassung, daß dem unbefangenen und redlichen Forscher diejenigen inneren Widersprüche nicht verborgen bleiben werden, durch welche sie sich selbst widerlegt. Ich muß sogar vermuthen, daß der Verfasser selbst diese, wer weiß in welcher ungünstigen Stunde, herausgeschleuderten Behauptungen heute nicht mehr in ihrer ganzen Ausdehnung aufrecht erhalten würde. Denn es ist geradezu undenkbar, daß der anhaltende Fleiß, welchen er seit dieser Zeit auf das Studium von Shakspere gewendet hat, ihn nicht über die Unhaltbarkeit der Meisten aufgeklärt haben sollte. Nur das Eine will ich noch hinzufügen, daß wir bei der Beurtheilung dessen, was für das Verständniß Shakspere's von der Kritik geleistet worden

Wenn wir auf diese Weise für unser Vaterland den Ruhm in Anspruch nehmen, auch in England eine bessere Kritik Shakspere's veranlaßt zu haben, so ist dieß nicht so anmaßend, als es scheinen möchte. Wir sind vielmehr genöthigt uns zu gestehen, daß das Bedürfniß, uns der Poesie Shakspere's mit größerer Freiheit und Unbefangenheit zuzuwenden, als es in England geschehen ist, aus Umständen hervorging, an welche wir nicht ohne Beschämung zurück denken können. Denn wer könnte die Versunkenheit der deutschen Literatur bis in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die Geistesarmuth, welche weit länger als hundert Jahre jedem Versuch nach einer selbstständigen poetischen Erhebung hartnäckig widerstand, ohne Trauer betrachten? Und doch war dieser Druck gewisser Maßen die nothwendige Bedingung, daß nach Lessings tapferem Kampfe gegen den armseligen Zauber, unter welchem der Geist der deutschen Poesie schlief, nach Klopstocks Vortreten in ächt

---

ist, nicht den alleinigen Maaßstab in der philologischen Befähigung oder Schwäche des Kritikers suchen dürfen. Angenommen, daß der gelehrte Dr. Delius in dieser Befähigung Tieck übertroffen hätte, so folgt daraus noch nicht, daß er Shakspere's dichterischen Werth besser zu bemessen im Stande wäre. Doch auch darüber sollte der Verfasser in den letzten Jahren zu einer anderen Ansicht gekommen sein, da er bei der Bearbeitung seiner Shakspere-Ausgabe vom Jahre 1854 und des Shakspere-Lexikon von 1852 wiederholt die Bemerkung gemacht haben muß, wie oft uns die Vorarbeiten selbst der, nach Verhältniß damaliger Zeit gelehrtesten Sprachforscher, S. Johnson nicht ausgenommen, namentlich über die Sprache Shakspere's im Stich lassen. Es fehlt heute allerdings nicht mehr an Bestrebungen, welche dahin gerichtet sind, diesen Mangel aufzudecken und nach Kräften zu heilen. Aber trotz der Arbeiten von Todd, Nares, Halliwell und Andern bleibt gerade in dieser Hinsicht noch viel zu wünschen übrig und noch immer sind in allen Dictionären und Glossaren so bedeutende Lücken fühlbar, daß wir ohne das fleißige Durchforschen der Werke von Shakspere's Vorgängern und Zeitgenossen für viele Ausdrücke und Wendungen rathlos bleiben. Hierin aber gerade war Tieck schon in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts allen seinen Zeitgenossen vorausgegangen. Es konnte daher geschehen, daß ihm Bedeutungen und

poetischer Begeisterung, diese mit jugendlicher Kraft wieder erwachte, als Goethe diejenigen Saiten des Gemüths wieder anschlug, nach deren Tönen man lange Zeit sehnsüchtig gelauscht, aber vergebens gerungen hatte. Die Stimmung, welche durch dieses Wunder erregt wurde, konnte und mußte unter jenen Vorgängen nur eine jugendliche sein, sie mußte daher mit allen Vorzügen einer solchen auch alle Schwächen

---

Beziehungen bekannt waren, welche selbst dem gründlichsten Philologen, wenn er seine Belehrung nur aus der englischen Grammatik und den Wörterbüchern des achzehnten Jahrhunderts geschöpft hatte, befremdend erschienen. Daß er in dieser Beziehung nicht über jeden Irthum erhaben war, bedarf weder einer Erwähnung noch einer Entschuldigung. Gewiß aber ist Niemand, der es ehrlich meint mit dem Verständniß des Dichters, in vollem Rechte, wenn er bei der Bemerkung von Irthümern in dieser Hinsicht auf „wirkliche Ignoranz" Tiecks schließt und sich deshalb für berechtigt hält, dessen Anmerkungen zu der Uebersetzung glattweg über Bord zu werfen.

Endlich sei noch die Auslassung einer fremden Feder hinzugefügt:

„Die Uebersetzung von Schlegels Werk (Vorlesungen über dra-„matische Literatur und Kunst) im Jahre 1815 in Verbindung „mit den bewunderungswürdigen Vorlesungen von Coleridge, „wies der volksthümlichen Meinung über Shakspere unter den „wenigen Denkern darüber eine neue Richtung an. Andere „Kritiker von einer höheren Schule als die Gattung unserer „Commentatoren waren Schlegel in Deutschland vorausgegan-„gen, und es möchte nicht zu viel gesagt sein, daß, in gleicher „Weise wie ihre ästhetische Schule vorzugsweise durch das „verehrungswürdige Studium Shakspere's gebildet worden ist, „dieselbe ästhetische Schule uns das verehrungswürdige Studium „Shakspere's zurückgesendet hat."

So schreibt Chls. Knight um das Jahr 1840 oder 1841 in seiner Geschichte der Meinung über Shakspere's Schriften, (Pictorial ed. Vol. VIII. p. 385.). War es daher als „ein Wahn" zu bezeichnen, daß Tieck, als er in den Jahren zwischen 1826 und 1833 seine Anmerkungen zu der unter seinem Namen herausgegebenen Uebersetzung schrieb, der Meinung war, Shakspere sei weit besser in Deutschland als in England verstanden worden, und erst von Deutschland aus sei eine richtigere Kenntniß und Beurtheilung Shakspere's ausgegangen, so theilte er mindestens diesen „Wahn" mit dem hervorragensten Kritiker Shakspere's in England.

der frischen Jugend verbinden. Ich kann mich daher mit derjenigen Kritik nicht verständigen, welche bei der Betrachtung der zunächst folgenden sogenannten Romantiker ihr Hauptaugenmerk auf die Schwächen und Verirrungen derselben richtet, ohne zu begreifen, daß eines Theils der Ausgangspunkt ihrer angeblichen Führer — seien dieß nun die Gebrüder Schlegel oder Tieck gewesen — in Goethes Vorgang gegeben war, und daß anderen Theils das, von allen Neben- und untergeordneten Rücksichten entbundene Streben nach Befriedigung in der Poesie selbst die einzige Bedingung war, um uns den Genuß und das Verständniß einer langentbehrten Poesie zu erschließen. Dieß gilt vorzugsweise von der oft mißverstandenen und als Manie angefeindeten Verehrung für Shakspere. Nur deshalb, weil sie aus dem innigen Zusammenhang mit der Stimmung hervorging, weil sie der Ausdruck eines natürlichen Bedürfnisses war, konnte sie den Einfluß üben, den sie gehabt hat. Man kann sich daher kaum der Ueberzeugung entschlagen, daß die Geringschätzung, mit welcher schon Goethe, in einer gereizten Stimmung gegen die sogenannten Romantiker, ihre Auslassungen zu betrachten begann, und die, wie es scheint, in der neueren Kritik zur herrschenden Mode geworden ist, nicht sowohl auf der Erkenntniß eines falschen Standpunktes derselben beruht, sondern vielmehr dadurch veranlaßt wird, daß die neueren Kritiker den richtigen Standpunkt für die Betrachtung von Shakspere verloren haben. So viel ist mindestens gewiß, daß nicht die Schriften derjenigen Kritiker, welche heutiges Tages Shakspere's Poesie theils nach vorausgebildeten psychologischen oder philosophischen Schemen zu beurtheilen oder die Schöpfungen derselben bald mit politisch-, bald mit sozial-gestalteten Axiomen in Verbindung zu bringen und zu erläutern suchen, den Umschwung der Meinungen in England hervorgebracht haben, sondern daß er aus derjenigen Zeit herrührt, wo man in der Verehrung des großen Geistes in Shakspere's Dichtungen sich mit der Hinweisung auf diesen begnügte.

Finden wir denn in diesem von Außen kommenden Anstoße den Schlüssel zu dem Räthsel, warum eine Nation und eine Zeit, welche nach ihrer ganzen Gestaltung der innigen Hingebung an ein rückhaltloses Verständniß Shakspere's entrückt ist, sich demselben mit Einem Male zugewendet habe, so liegt darin zugleich die Erklärung, daß das Eingehn auf denselben von jenen nationalen und zeitgemäßen Bedingungen sich nicht völlig losreißen konnte. Auch wird der aufmerksame Beobachter in dem Eifer, womit in England unendlich viel Materialien gesammelt worden sind, um das Studium und Verständniß Shakspere's zu fördern, den Ausdruck des überspannten und gewisser Maßen verletzten Nationalgefühles nicht verkennen. Nicht weil die poetische Stimmung der Zeit diese Forderung aussprach, sondern weil man sich durch eine gediegenere und höhere Verehrung des größten englischen Dichters in der Fremde in dem nationalen Stolze verletzt fühlte, weil man in einer Sache dieses Hochgefühles nicht zurückstehn wollte, unterzog man sich dieser Mühe und Anstrengung. —

Ich verkenne nicht, was Sie mir einwenden könnten, indem Sie darauf hinwiesen, daß das neunzehnte Jahrhundert in der eigenen Literatur der Engländer manche Namen zu nennen habe, die als Propheten eines neuen Lichtes gelten dürften. Ich werde nicht wagen den poetischen Ruhm Byrons anzugreifen, noch ist es hier der Ort, die Frage zu erörtern, ob Walther Scott und Andere den Ruf und Ruhm verdienen, den sie lange genossen haben. Wie kommt es aber, daß diese gleich andern gefeierten Dichtern am Wenigsten von einer innigen und völlig rückhaltlosen Verehrung für Shakspere Zeugniß abgelegt haben, daß sogar Byron sich niemals ganz mit ihm vertragen konnte? Mir scheint, daß in diesem Umstande der schlagendeste Beleg für den Mangel eines ursprünglich poetischen Impulses bei der gesteigerten Verehrung Shakspere's liegt. Wie ganz anders war es in Deutschland, wo gerade die gefeiertesten Dichter, Goethe an ihrer Spitze, die erste Stimme für die Verherrlichung Shakspere's führten.

Es ist, wie ich hoffe, hiermit genug gesagt, um mich darüber zu rechtfertigen, wenn ich bei dem Bedürfnisse, in der Betrachtung Shakspere's nach dem höchsten und unbefangensten Standpunkte zu streben, dem Rathe und den Meinungen von den Meisten der neueren englischen Kritiker nicht unbedingt zu folgen vermag. Nur ist noch einer Ausnahme von der allgemeinen Regel zu gedenken. Unter Allen nimmt Charles Knight, der Herausgeber der pictorial edition aus der Zeit von 1839 bis 1841, den bei Weitem unbefangensten Standpunkt in dem Urtheil über Shakspere ein. Auch er kann sich mit der Meinung nicht vertragen, daß Shakspere erst im Jahre 1589 begonnen habe dramatische Arbeiten abzufassen. Diese Ansicht ist von ihm wiederholt geltend gemacht worden. Wollen Sie Sich über seinen Standpunkt in Bezug auf diese Frage genauer unterrichten, so habe ich Ihnen besonders zwei seiner Abhandlungen zu empfehlen. Zuerst ist zu nennen die ausführliche Widerlegung der von Malone ausgesprochenen und in einem eigenen Buche vertheidigten Meinung, daß die beiden letzten Theile von Heinrich VI. nur eine Umarbeitung der älteren Stücke eines anderen Autors unter dem Titel The contention of the two famous houses of York and Lancaster pp. sein. Dann ist am Wichtigsten seine Abhandlung über den Titus Andronikus. Viele Berichtigungen und Zurechtweisungen älterer Kritiker sind in seiner history of opinion on the writings of Shakspeare zu finden, und endlich ist für unseren Zweck am Wichtigsten seine Auslassung über das Alter der Tragödie Hamlet, auf welche ich später zurückkommen werde.

Unter dessen Vorgang ist es denn auch, daß ich noch einen wesentlichen Einwurf gegen Shakspere's selbstständige dramatische Arbeiten vor dem Jahre 1589 zu besprechen habe. Es ist nicht zu läugnen, daß sich alle Dramen Shakspere's, wie dieß schon im ersten Briefe erwähnt worden ist, auf eine bestimmte Quelle zurückführen lassen. Bald sind es italienische Novellen, bald einzelne Stellen älterer englischer Dichter, wie

Sir Philipp Sidney, Spenser, auch vielleicht Chaucer, welche mit mehr oder minderem Rechte von den Commentatoren für ganze Stücke oder einzelne Situationen in denselben als Vorgang und Quelle angeführt werden. Daß seine Historien dem Holinshed, seine römischen Stücke dem Plutarch entnommen sind, ist allzubekannt, um darauf von Neuem aufmerksam zu machen. Sei es nun, daß dieser Umstand allein Veranlassung gab, oder haben die oft wörtlich aus solchen Unterlagen in die Stücke übertragenen Stellen dabei den Ausschlag gegeben, kurz es ist fast die übereinstimmende Meinung, besonders der älteren Commentatoren, daß streng genommen Shakspere im Allgemeinen der Ruhm eines selbstständigen dramatischen Dichters nicht gebühre; denn da seine Stoffe fast ohne Ausnahme entlehnt seien, könne er nur der Ueberarbeiter derselben genannt werden. Es kann hier nicht darauf ankommen, den durchaus falschen Grund, auf welchem diese Ansicht ruht, und mit ihm die Unhaltbarkeit der Meinung selbst zu erörtern. Nur davon werden Sie, wie ich annehmen darf, überzeugt sein, daß ein hoher Grad von Verblendung, ein gänzlicher Mangel an poetischer Empfänglichkeit dazu gehöre, um ein solches Urtheil zu fällen, und daß es nicht unbillig ist, wenn man solche Kritiker bei aller Erkenntlichkeit für manche Geschenke ihres Forscherfleißes nicht zu Führern bei dem Verfolgen von Shakspere's geistiger Entwickelung annehmen will.

Aus diesem Irrthum folgte zunächst, daß man jeden Wink über die Existenz solcher Arbeiten, die älter sein konnten, als die in der ersten Originalausgabe von 1623 aufgenommenen, entweder mit Geringschätzung übersah oder mit der vorgefaßten Meinung über die Unächtheit derselben als trügerisch abwies. Behandelten aber solche ältere Stücke denselben Stoff, wie anerkannte Dramen Shakspere's, so galt es nicht allein für ausgemacht, daß diese von einem andern Verfasser herrühren müßten und dem erfindungsarmen Shakspere als Unterlage gedient haben, sondern man ging auch in dem Eifer des einmal befestigten Vorurtheils so weit, daß man die schlagendsten

Belege für eine entgegenstehende Meinung mit blinder Hartnäckigkeit bekämpfte. Dieß ist der Fall, in der schon oben erwähnten Schrift von Malone über die alten Stücke, welche dieselbe Periode der Bürgerkriege wie der II. und III. Theil Heinrich VI. behandeln. Und mit diesem armseligen Behelf suchte man sich aus dem Dilemma herauszuziehn, daß man nach natürlichen Gründen eine völlige Unthätigkeit Shakspere's in Bezug auf dramatische Arbeiten bis in sein 25. Jahr für undenkbar halten mußte, und gleichwol aus Gründen einer unnatürlichen Kritik an der einmal aufgestellten Behauptung festhalten wollte. Man läugnete oder bezweifelte, daß vor dem Jahre 1589 ein Originalstück Shakspere's existirt haben könne, man ließ sich aber zu dem Zugeständniß herbei, daß er bis dahin mit der Bearbeitung und Umgestaltung älterer und unvollkommener Dramen beschäftigt gewesen sei. Am Schlagendsten und zugleich am Ueberraschendsten tritt diese Anschauung bei P. Collier hervor, dem man doch nicht das Anerkenntniß und den Dank versagen kann, die Anstrengung eines langen Lebens dem Studium Shakspere's gewidmet und viele wichtige thatsächliche Enthüllungen an das Licht gebracht zu haben. Auch Hallam (Litterature of Europe Vol. II.) scheint nach dem Zeugniß von Ch. Knight in demselben Falle zu sein; ich kann Ihnen aber von diesem nicht ausdrücklich sprechen, weil ich seine Auslassungen nicht selbst gelesen habe. In P. Collier's schon genanntem Life of W. Shakspeare Sh. ed. p. CXIII pp. findet Sie dagegen wörtlich folgendes:

Es ist unmöglich zu bestimmen, fast unmöglich zu errathen, was Shakspere im Jahre 1589 geschrieben und nicht geschrieben hatte. Daß er seine Feder vorzugsweise dazu anlegte, bestehende Dramen von neuem ins Leben zu rufen, zu verändern und zu verbessern, sind wir genöthigt zu glauben, doch würde es zu kühn sein zu behaupten, daß er sich nicht an selbstständige Compositionen gemacht habe. „The comedy of Errors" halten wir für eins der Stücke, das, von einem untergeordneten Drama-

tiker zuerst abgefaßt, von Shakspere, vielleicht um die Zeit, von der wir eben sprechen, auf einen höheren Standpunkt gebracht und verbessert worden und „Love's labour's lost“ oder „the two gentleman of Verona“ mögen Originaldichtungen sein, die vor 1590 auf die Bühne gebracht worden sind.

Sie werden bemerken, daß die Vorsicht mit welcher hier die Ausdrücke gewählt sind, von der Unsicherheit und dem Mangel einer feststehenden Ueberzeugung zeugt. Ist es nicht, als ob der Verfasser sich fürchte, der gebieterischen Macht eines allgemein herrschenden Vorurtheils entgegenzutreten, wenn er eine Behauptung aufstellte, mit der die Beurtheilung Shakspere's von der hergebrachten Beschränkung befreit würde? Noch auffallender ist es, daß er für seine Meinung hinsichtlich der Comödie der Irrungen den Titel „the history of error“ anführt. Diesen Titel hat allerdings ein älteres Stück getragen, das schon im Jahre 1577 Inhalts der veröffentlichten Rechnungen über die Lustbarkeiten am Hofe aufgeführt worden. Aber wir haben dieses Stück nicht mehr, und daß unter diesem Titel derselbe Gegenstand behandelt wurde, den uns Shakspere in der Comedy of Errors vorführt, ist nur eine Vermuthung. Um wie viel mehr steht daher die Meinung in der Luft, daß dieses Stück das Original von Shakspere's Drama sei. Eben so möchte man sich darüber wundern, daß Collier nicht Anstand nimmt eine Stelle aus F. G. Tomlins „a brief view of the english Drama“ gegen seine Annahme mitzutheilen. Die Stelle aus Tomlins lautet folgender Maßen:

„Wir sind daher zu der Ueberzeugung gedrängt, daß ihm seine Schriften diese Auszeichnung verschafft haben. Was hatte er geschrieben? das ist die erste Frage, der wir begegnen. Wahrscheinlich Original-Dramen, denn die Umarbeitung von Stücken Anderer konnte kaum der unerfahrenen Hand eines jungen Ingeniums vertraut werden, das seine Kenntniß von den Bühnenverhältnissen durch eigene Erzeugniß noch nicht an den Tag gelegt hatte. Eine solche Arbeit würde von den Leitern der

Bühne mit Eifersucht überwacht worden sein und stets eine große Befähigung und Erfahrung erfordert haben. Shakspere war bei aller seiner Gewalt auch menschlich, und es ist kaum möglich, daß ein so reifer, reicher und überströmender Geist wie der Seinige nicht zu dem Enthusiasmus für originale Erzeugnisse entzündet worden sei, sondern sich mit dem mechanischen Ausflicken untergeordneter Werke Anderer begnügt habe."

Wir sehn hieraus wenigstens, daß es außer der ausgezeichneten Stimme von Ch. Knight auch noch Andere in England giebt, die sich mit der Vorstellung nicht vertragen können, als habe Shakspere seine Laufbahn nur mit Umarbeiten und Abändern älterer Stücke begonnen. Ob der diesem Passus angehängte Einwurf Colliers, daß es weit mehr Befähigung erfordere, neue Stücke zu schreiben, als zu den Reden oder Szenen eines Aelteren nur einige Zusätze zu machen, zur Widerlegung jener Meinung genüge, bedarf hier keiner genaueren Untersuchung. Doch giebt er uns einiges Anhalten über die Schwäche der Anschauungen und Vorstellungen von Shakspere's gesammter Individualität. Denn es liegt darin der Beweis, daß auch Collier sich nicht zu der poetischen Höhe erheben konnte, unseres Dichters eigenstes Wesen nicht in einzelnen Wendungen, Reden oder Situationen, mit einem Worte nicht in dem Machwerk, sondern in dem von keinem Andern erreichten poetisch-dramatischen Geiste zu erkennen.

Fragen Sie, was ein so ausdauerndes Beharren bei einer unläugbar irrthümlichen Ansicht veranlassen und begründen konnte, so muß ich nun endlich auf eine vielfach angezogene Stelle aus einer Schrift von R. Green — wahrscheinlich die letzte seines Lebens — kommen. Da ich hierbei mich vorzugsweise der Autorität von Ch. Knight bedienen muß — denn ich kann Ihnen darüber nichts besseres sagen, als dieser erleuchtete Kritiker, — so gestatten Sie mir ein für alle Mal auf die schon oben erwähnte Schrift hinzuweisen. Sie finden dieselbe im 2. Bande der Histories seiner pict. edition p.

IX—XCII an der Spitze der drei Theile Heinrich VI. unter dem Titel: An essay on the three parts of King Henry VI. and King Richard III. Sollte ich mich auch hier und da seiner eigenen Ausdrücke bedienen, so wollen Sie mich deshalb keines Plagiats beschuldigen.

Die erwähnte Schrift R. Greens trägt den Titel: „Groatsworth of Witte bought with a million of repentance" auf deutsch: „für einen Groschen Weisheit, mit einer Million von Reue erkauft". Die Stelle selbst lautet:

> Yes, trust them not; for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that, with h i s t i g e r ' s h e a r t w r a p p e d i n a p l a y e r ' s h i d e, supposes he is as well able to bombast out a blankverse as the best of you, and, being an absolute Johannes Factotum, is in his own conceit the only S h a k e s c e n e in a country.

Ich verdeutsche Ihnen diese Worte, so gut es gehen will, folgender Maßen:

> Ja, traut ihnen nicht; denn da ist eine emporgekommene Krähe, geschmückt mit unseren Federn, die mit ihrem, in eines Schauspielers Haut gehüllten Tigerherzen sich für befähigt hält, einen reimlosen Vers eben so voller Schwulst herauszubringen, wie der Beste unter euch, und indem er geradezu ein Hans in allen Ecken ist, nach seiner Einbildung sich für den einzigen Bühnenerschütterer (Shakescene) seines Landes hält.

Daß diese Stelle auf Shakspere geht, bedarf keiner weiteren Erörterung; denn fände sich nicht in der Verstümmelung seines Namens ein genügender Beweis dafür, so würde die Parodirung einer Stelle aus seinen Schriften: „his tiger's heart, wrapped in a player's hide" den Ausschlag für diese Meinung geben können. Dagegen ist es fraglich, ob diese Auslassung die Meinung vollständig rechtfertigen könne, daß Shakspere überhaupt nicht viel mehr als ein Ueberarbeiter älterer Stücke gewesen sei.

Das Pamphlet R. Greens erschien erst nach seinem Tode unter Veranlassung des Dichters Chettle. Der Verfasser desselben, ein Mann, der neben seiner reichen dichterischen Begabung einen überwiegenden Hang zum Leichtsinn hatte und in Folge dieser Schwäche abwechselnd in großen Verirrungen und bitterer Reue das unglücklichste Leben führte, starb im größten Elend im September 1592. Wir können daher die Entstehung der Schrift nicht später als in den Sommer desselben Jahres setzen. Schon in diesen dürftigen Angaben können Sie Veranlassung finden, um zu fragen, ob die Auslassungen eines kranken, bis zum Tode ermatteten Mannes genügende Beweiskraft in der angezogenen Weise haben. R. Green war, gleich Marlowe, lange Zeit der Günstling des Publikums gewesen; beide hatten, wenn man so sagen darf, vor Shakspere die Bühne beherrscht. Neben ihnen stand Lodge und Peel als gefeierte Dichter. An diese drei ist auch, wie einstimmig versichert wird, die Schrift gerichtet. Sah sich unter solchen Umständen der Verfasser mit seinen drei Freunden durch den überwiegenden Beifall, den Shakspere's Stücke fanden, verdunkelt, so ist sein Gram an sich selbst begreiflich. Es ist aber noch begreiflicher, daß der von jeher überaus reizbare Mann, von Mangel, Krankheit und häuslichem Elend bis zum Erlöschen bedrückt, diesen Gram in übertriebenen Ausdrücken zu Papier brachte. Ist es nun schon in dieser Hinsicht zweifelhaft, ob seinen Worten voller Glaube zu schenken sei, so wird dieser Zweifel durch den Inhalt des ganzen Pamphlets, wie ihn Knight mittheilt, noch mehr bestärkt. „Die ganze Schmähschrift R. Greens" — Knight's Worte — „ist vielleicht eins der ungewöhnlichsten Bruchstücke einer Selbstbiographie, wie sie jemals von Eitelkeit oder Reue hervorgebracht worden ist. Der Bericht, den er von dem Verlauf seines losen Lebens giebt, enthält nicht blos das Bekenntniß von Vergehn und Thorheiten, welche in einer höchst zügellosen Zeit gemein waren, sondern von recht eigentlichen und besonderen Verworfenheiten, deren Erwähnung allein eben so viel Schamlosigkeit als Reue

an den Tag legt.“ Demungeachtet, können Sie sagen, mag doch die angezogene Stelle einige Wahrheit enthalten und Shakspere nicht ohne Unrecht des wiederholten Plagiats bezüchtigen. Wir müssen daher die Worte genauer ansehn. Der erste Satz, wo er von der schnell emporgekommenen Krähe spricht, die, geschmückt mit fremden Federn, ihr Tigerherz in eines Schauspielers Haut gehüllt, einen reimlosen Vers eben so wohl mit Schwulst herausbringen könne, als der Beste unter ihnen, könnte fast nur auf das Schauspielertalent, nicht aber auf das Dichtertalent Shakspere's gehen. Wir wollen aber diesen Einwurf fallen lassen und annehmen, daß er auf Shakspere's Dichtungen gehe. Dann entsteht die Verlegenheit, die Federn zu bezeichnen, welche das Eigenthum der drei angeredeten Dichter gewesen und von Shakspere zu seinem Schmucke gemißbraucht worden seien. Von diesem Standpunkte ist es auch, daß Malone die Mühe nicht gescheut hat, in einer ausführlichen Abhandlung über die alten Stücke: „The first part of the contention pp.“ und „the true tragedy of Richard Duke of York pp.“ die unhaltbarsten Behauptungen zu vertheidigen. Diese sind zum Glück durch Knights Ausarbeitung über diesen Gegenstand vollständig widerlegt. Wollte man daher den Vorwurf des Plagiats an Marlowe, Lodge und Peel gegen Shakspere durchführen, so hätte man doch den Gegenstand dieses literarischen Diebstahls erst nachweisen müssen, ehe man diese Stelle als einen Beweis für Shakspere's untergeordneten Werth aufgestellt hätte. Ueberdieß könnten wir selbst die Möglichkeit zugeben, daß in den Jugendwerken Shakspere's Stellen und Gedanken aus Marlowe's, Lodge's, Peel's und Green's Schriften entlehnt wären, ohne deshalb Shakspere's Originalität in anderer weit höherer Beziehung zu bezweifeln. Denn so viel wird nicht abzuläugnen sein, daß unter allen genannten Dichtern — schlage man auch Marlowe's Talent noch so hoch an — nicht Einer ist, der das eigentliche Wesen und den Kern der dramatischen Dichtung mit der Erhabenheit aufgefaßt hätte wie Shakspere selbst.

So weit diese Betrachtung auch von unserem speziellen Ziele abzuführen scheint, kann ich mir dennoch nicht versagen hier an eine andere Schwäche des allgemeinen Urtheils über Shakspere's Stellung zur Bühne zu erinnern. Was hat man sich nur dabei gedacht, wenn man Shakspere die Erschaffung der englischen Bühne wiederholt zusprach (namentlich Dryden), wenn man ihn den Vater derselben nannte? Ist es doch allseitig bekannt, daß vor seinem Auftreten, fast vor seiner Geburt eine englische Bühne bestand und in ihrer Art glänzte. Ich will Sie nicht noch ein Mal an die Namen älterer, in der That nicht unbedeutender Dichter erinnern, welche schon als die Zeitgenossen R. Greens genannt sind. Neben ihnen arbeiteteten aber noch viele Andere, wie Kyd, Whetstone, Heywood, deren dramatische Gedichte mit großem Beifall und unter bedeutendem Zulauf dargestellt wurden. Noch mehr geht die Gewalt, welche damals die dramatische Poesie auf das Publikum ausübte, aus mehreren Schmähschriften von Seiten der Puritaner gegen dieselbe hervor. Als älteste wird eine solche von John Northbrooke aus dem Jahre 1577 genannt. Noch bekannter ist die von der Sh. society neu abgedruckte Schrift Gossons, welche unter dem Titel the school of abuse im Jahre 1579 abgefaßt war. Sie sehn daraus, daß bei Shakspere's Auftreten von einer neuen Schöpfung des Theaters gar nicht die Rede sein konnte. Wohl aber war er der Urheber einer gewaltigen Umwälzung der gesammten dramatischrn Poesie und Kunst. Doch bestand auch diese nicht vorzugsweise in der Umgestaltung der äußeren Erscheinung, sondern in der völligen Umwandlung ihres Wesens. Wir könnten sagen, er habe die Bestrebungen, worin seine Vorgänger ihr Ziel und ihren Zweck erkannten und suchten, zu seinen Mitteln umgewandelt, um einem weit höheren Ziele, als jene begriffen hatten, nachzustreben. Denn ist unter Anderem bei Marlowe fast Alles auf die Ueberraschung und furchtbare Erschütterung gestellt, ohne daß man zu der erhebenden Ansicht eines großen gewaltigen Schicksals gelangt, so gebraucht Shakspere das Außerordentliche,

sei es auf tiefe Erschütterung oder innige Rührung gerichtet, nur als Mittel, um dadurch die tiefsten Geheimnisse einer unerschütterlichen Weltordnung selbst bei den verwickeltsten Schicksalen anschaulich zu machen. Hier ist es denn auch, wo er sich trotz des Einflusses, den Marlowe auch auf ihn ausgeübt hat, von diesem entschieden trennen mußte. Wie hätte auch diese Richtung sich mit dem titanischen nach dem Chaos gewendeten Streben des atheistischen Marlowe vertragen, wie hätte sie mit den Gesinnungen Greens zusammengehn sollen, da wir diesen als den unablässigen Spielball eines von Leichtsinn und Reue zerrissenen Gemüthes kennen?

Aus diesem Gegensatz geht meines Erachtens eine weit bündigere Erklärung der ganzen Stelle in R. Greens Schmähschrift hervor, als bisher darin gesucht worden ist. Denken Sie Sich — und es ist wichtig genug diese Vorstellung schon in die Jahre 1591 oder 92 hinauszuschieben — daß Shakspere's Auftreten in ähnlichen Stoffen und Formen, wie sie von den bisherigen Lieblingen des Publikums bearbeitet worden waren, der gesammten Welt neue, bis dahin ungekannte Anschauungen offenbarte; stellen Sie Sich vor, daß namentlich seine Historien nicht wegen wesentlich verschiedener Formen, sondern weil sie den Zuschauern die Geschichte in ihrer wahren Gestalt vor die Augen führten, ältere geschichtliche Stücke von Marlowe und Green nicht blos in den Hintergrund schoben, sondern im Vergleich mit ihnen unerwartetem und bitterem Tadel aussetzten; nehmen Sie dazu die nicht unwahrscheinliche Vermuthung, daß Marlowe und Green, sei es bewußt oder unbewußt von der Erschütterung solcher bis dahin ungeahnter Anschauungen vielleicht am Meisten ergriffen wurden, und fügen Sie dieser Vorstellung endlich das Bild eines unglücklichen, im Elend verschmachtenden Dichters hinzu, der neben allen bitteren Kränkungen seines ohnedieß zerrissenen Herzens, auch diesen Gram bis in die innersten Tiefen seines Gemüthes empfand, so werden Sie mit mir begreifen, was die ganze Stelle zu bedeuten und welchen Sinn man den Worten beizulegen habe, mit denen

er unseren Dichter den Hans in allen Ecken nennt, der sich einbilde der einzige Bühnenerschütterer des Landes zu sein. Es ist offenbar der Ausdruck einer überaus leidenschaftlichen Erregung, und man ist vollständig berechtigt die Vorwürfe und Beschuldigungen, welche er enthält, für übertrieben, wenn nicht für völlig ungegründet zu halten, wogegen anderer Seits die Gewißheit daraus hervorgeht, daß schon in dieser frühen Zeit Shakspere's Ansehn und Ruf die besten seiner Zeit überragt habe.

Diese Art die ganze Auslassung zu betrachten gewinnt noch mehr Grund durch ein ferneres Dokument aus derselben Zeit. Der Dichter Chettle, der diese nachgelassene Schrift seines verstorbenen Freundes Green nach dessen Tode veröffentlicht hatte, fühlte sich kurz nachher veranlaßt, in seiner Vorrede zu **kind hearts-dream** folgende Erklärung gegen Shakspere auszusprechen:

„Ich bin eben so betreten, als ob ich der erste Urheber des Fehltritts wäre; denn ich selbst habe gesehen, daß er eben so gebildet in seinem Benehmen, als ausgezeichnet in dem Stande ist, dem er angehört*); überdieß bezeugen mehrere Personen von Ansehn die Aufrichtigkeit seines Wesens, was seine Rechtschaffenheit beweist, und die heitere Anmuth seiner Schriften, was für seine Kunst spricht."

Nach dieser Mittheilung können Sie leicht fragen, wozu der Lärm, den man von diesem Pamphlet in fast allen englischen Schriften über Shakspere macht? Gewiß ist es mindestens, daß eine unbefangene Betrachtung des Ganzen zu der entgegengesetzten Ueberzeugung führen mußte. Daß Shakspere im Beginn seiner Laufbahn nur mit der Umarbeitung, mit der Verbesserung älterer Stücke beschäftigt gewesen, daß man daher bei jeder Spur

*) Hier steht „**excellent in the qualitie he professes**". Nach Inhalt des kleinen Pamphlets: **Stephen Gosson's school of abuse**, wo derselbe Ausdruck gebraucht wird, bezeichnet das Wort: „**quality**" ganz speciell den Schauspielerstand. So wird es wenigstens von Malone (**Historical account of the engl. stage Basil 1800 p. 233**) erklärt.

eines früheren Stückes von gleichem Gehalt und Titel berechtigt sei, dasselbe für das Werk eines anderen Verfassers und die Quelle Shakspere's zu halten, das geht aus dem ganzen Handel bestimmt nicht hervor. Wohl aber muß man, selbst bei nur mittelmäßiger Bekanntschaft mit den damaligen Zuständen, bei der Kenntniß der lebhaften Theilnahme aller Gebildeteren an dramatischen Arbeiten, bei den allseitigen Beweisen von der weitverbreiteten wissenschaftlichen, selbst classischen Bildung unter den höheren Ständen damaliger Zeit zu der Ueberzeugung kommen, daß Shakspere in der kurzen Zeit von vier bis fünf Jahren — denn länger konnte sein Aufenthalt in London kaum gedauert haben — sich einen Ruf erworben hatte, der mit der Annahme, daß seine meisten Dramen von Anderen entlehnt seien, durchaus unvereinbar ist. Nur so viel gestatten Sie mir noch hinzuzufügen: Es ist besonders wichtig, daß diese urkundlichen Nachrichten vor den Zeitpunkt fallen, wo sein Gedicht „Venus und Adonis" bekannt sein konnte. Denn dadurch wird auch der oft wiederholten Behauptung widersprochen, daß Shakspere's dichterisches Ansehn und die ihm allgemein zugewendete Theilnahme vorzugsweise durch dieses und seine Lucrezia begründet worden sei. Hiermit sei diese allgemeine Betrachtung geschlossen. In meinem nächsten Schreiben lassen Sie uns zu der speziellen Betrachtung Hamlet's zurückkehren.

IV.

Erste Spuren eines Drama's unter dem Titel Hamlet. — Epistel von Nash. — Henslowes Tagebuch. — Thomas Lodge. — Shakspere als namenloser Dichter. — Francis Meres. — Druck von 1603. — P. Colliers und Anderer Meinungen darüber. — Vermuthung über die Entstehung desselben.

Verehrter Freund!

Sie werden aus dem Inhalt meines gegenwärtigen Schreibens sehr bald erkennen, daß Alles, was meine beiden letzten

Briefe enthalten, zu der Erörterung der Geschichte der Tragödie Hamlet in engster Beziehung steht. Schon sehr früh, und zwar zu einer Zeit, wo es für keinen der älteren Commentatoren denkbar erscheint, daß Shakspere schon dramatische Arbeiten abgefaßt habe, wird nach vorherrschender Meinung ein Hamlet erwähnt. Dieß ist der Fall in einer Epistel von Thomas Nash, welche dem Menaphon des Robert Green zur Einleitung dient. Das Urtheil der Commentatoren über das Alter dieser Auslassung schwankt zwischen den Jahren 1587 und 1589. Malone setzt auf Farmers Autorität dieselbe sogar erst in das Jahr 1591. Sie werden mir, wie ich hoffe, erlassen, diese chronologische Frage genauer zu erörtern, da es hier auf den Unterschied von zwei Jahren nicht ankommen kann. Die bezügliche Stelle findet sich am ausführlichsten in Malone's Versuch, die Reihenfolge der Stücke Shakspere's zu bestimmen, unter dem Titel: Hamlet (abgedr. J. Bells ed. 1788 Prolegomena 297.) Das Wesentliche, was auf die Existenz eines früheren Hamlet bezogen worden ist, enthält einen ziemlich scharfen Tadel gegen Leute, „die in allen Gebieten der Kunst herumschwärmen, in keinem aber etwas leisten, das Gewerbe eines Notars (the trade of noverint) zu welchem sie von Natur bestimmt sind, verlassen, um sich mit künstlerischen Versuchen zu beschäftigen, und die kaum im Stande sind das Latein eines Armensünderverses (their neckverse) zusammenzubringen, wenn sie dessen bedürfen; dennoch gibt der englische Seneka, beim Kerzenlicht gelesen, manchen guten Spruch her, wie: Blood is a beggar (das Blut ist ein Bettler) u. s. w. und wenn ihr ihn bei einem kühlen Morgen recht schön bittet, so wird er euch ganze „Hamlets", so zu sagen alle Hände voll tragischer Reden liefern."

Sie werden nicht anstehen, den sehr zweifelhaften Werth der ganzen Auslassung für die Geschichte unseres Hamlet zu erkennen. Es konnte nicht fehlen, daß man in der Anspielung auf einen Mann, der seinem Berufe nach mit juristischen Arbeiten zu thun habe, eine besondere Veranlassung fand, um an Shakspere zu denken. Denn man mußte sich wohl der

Sage erinnern, daß er bei seinem Eintritt in das Londoner Leben bei einem Rechtsanwalt gearbeitet habe. Auch die Hindeutung auf die Schwäche in der lateinischen Sprache war zu diesem Zwecke willkommen. So soll nach Knights Zeugniß **Brown**, der Verfasser einer Schrift über Shakspere's Sonnette — die ich leider noch nicht habe zu Gesicht bekommen können — keinen Anstand genommen haben, die Stelle auf Shakspere zu deuten und aus ihr zu schließen, daß ein älterer Hamlet vor ihm existirt habe. Dagegen macht schon Malone in der genannten Schrift darauf aufmerksam, daß, wenngleich Nash hier auf einen dramatischen Schriftsteller verweise, die Bezeichnung auf Shakspere dennoch nicht unzweifelhaft sei. Allerdings muß mehr auf einen solchen geschlossen werden, der sich Seneka vorzugsweise zum Vorbild genommen hat, als auf Shakspere, der, wie Malone sagt, mehr aus dem von North übersetzten Plutarch und aus Holinsheds Chronik entlehnt habe, als er der Uebersetzung des Seneka schuldig geworden zu sein scheine. Dazu giebt Malone noch eine Interpretation, welche mindestens nicht ganz mit Stillschweigen zu übergehen ist. Er meint nämlich das Wort **hamlets** könne, in Betracht von Nashs eigenthümlicher Schreibart, auch folgenden Sinn haben: „**whole hamlets of tragical speeches**" d. h. ganze Dörfer voll tragischer Reden; so wie denn auch Shakspere im **Cymbeline** sage: **pp. I't let a parish of such Clotens blood** („die Wangen ihm zu röthen, ließ ich ein ganzes Dorf von Clotens bluten"). Ich lasse es dahin gestellt sein, ob diese Auslegung sich vollständig rechtfertige. Immerhin geht aber aus dieser Auslassung Malones hervor, daß die angezogene Stelle weder dafür einen entscheidenden Beweis enthält, daß Shakspere hier gemeint sein müsse, noch die Existenz einer Tragödie Hamlet vor dem Jahre 1587 oder 1589 außer Zweifel stelle. Es würde daher eben so übereilt sein nur darauf hin zu behaupten, daß Shakspere in dieser Zeit schon einen Hamlet abgefaßt habe, als es unangemessen ist anzunehmen, daß ein damals schon vorhandener Hamlet die Quelle Shakspere's gewesen sein müsse; dagegen

stellt sich auch Colliers eingeschaltete Bemerkung, „daß der Zeitpunkt von 1587 aller Wahrscheinlichkeit nach ein bei Weitem zu früher sei, um Shakspere für den Verfasser des damals existirenden Hamlet zu halten", nach dem, was ich in meinen vorigen Briefen angeführt habe, als unhaltbar heraus. Vielmehr würde ich, wenn überhaupt das Vorhandensein eines Hamlet in jener Periode sich bestätigt fände, unter den dort aufgeführten Gründen nicht bezweifeln, daß er von Shakspere verfaßt sein könne.

Weit bedeutender sind zwei andere Nachrichten aus der Zeit Shakspere's. Zuerst ist aus Henslowe's Tagebuch über die Stücke, welche auf der ihm gehörigen Bühne aufgeführt worden sind, die Thatsache ersichtlich, daß am 9. Juni 1594 auf dem Theater zu Newington-Butts Hamlet aufgeführt worden sei und Henslowe nicht mehr als 8 Schillinge eingetragen habe. Wie Sie in Knights einleitenden Bemerkungen zu der Tragödie Hamlet (Pictor. ed.) lesen können, hat Malone und nach ihm mancher Andere theils in der geringen Einnahme, die übrigens nur als der auf Henslowe gekommene Antheil anzusehen ist, theils in der nur einmaligen Aufführung des Stückes, die Berechtigung zu dem Schlusse finden wollen, daß dieß nicht Shakspere's Hamlet gewesen sein könne. Knights Einwendung gegen diese Annahme beruht zwar nur auf der Vermuthung, daß die Truppe Shakspere's, deren Auftreten auf dem betreffenden Theater übrigens an sich selbst unzweifelhaft ist, nur kurze Zeit, während der Herstellung des Globustheater, Henslowe's Bühne benutzt habe. Da sie aber von guten Gründen unterstützt wird, genügt sie um so mehr für unseren Zweck, als es sich eines Theils nur um die Entkräftung einer nicht mit Gründen belegten Voraussetzung handelt, und andern Theils nachgewiesen ist, daß Malone's Zeitbestimmungen für die Entstehung der Shakspere'schen Stücke, seinem eigenen Bekenntniß zu Folge, der wesentlichsten Verbesserung bedurft haben. Ueberdieß behalte ich mir vor, Ihnen weiter unten Momente mitzutheilen, aus denen die irrige Annahme Malone's und

mehrerer Anderer nach ihm auf eine noch schlagendere Weise entkräftet wird.

Ferner ist schon von Farmer in seinem Versuch, den Stand der wissenschaftlichen Ausbildung Shakspere's nachzuweisen, aus der unter dem Titel: Wit's Miserie or the worlds madness (Elend des Witzes oder Tollheit der Welt) im Jahre 1596 erschienenen Schrift des Thomas Lodge eine Stelle mitgetheilt worden, woraus die unläugbare Existenz eines Drama's unter dem Titel Hamlet in damaliger Zeit hervorgeht. Eine Figur, die den Namen Hate-virtue führt, sagt dort von einem in derselben Schrift dargestellten Teufel „he is a foul lubber and looks as pale as the vizard of the ghost who cried so miserably at the theatre „Hamlet revenge“ auf deutsch: er ist ein nichtsnutziger Tölpel und sieht so bleich aus, wie des Geistes Larve, der auf dem Theater so erbärmlich schrie: Hamlet, Rache. Farmer gründete auf diese Stelle die Meinung, daß Shakspere nur ein mittelmäßiger Schauspieler gewesen sei; denn nach der Ueberlieferung glaubte man, er habe im Hamlet die Rolle des Geistes gespielt, und daher sollte aus dieser Anspielung des Thomas Lodge hervorgehen, daß er in dieser Rolle einen sehr mißlichen Erfolg gehabt habe. Für unseren Zweck kommt es nicht wesentlich darauf an, diese Sage genauer zu prüfen. Daß sie mit Glaubhaftigkeit berichtet worden sein müsse, scheint mir nicht unwahrscheinlich, da Tieck in der zweiten der schon gedachten Novellen dieselbe benutzt und der Mittheilung des Dichters an seinen Freund einflicht. Malone baute auf diese Anführung Farmer's die Annahme, daß Hamlet schon um 1596 abgefaßt sein müsse, wiewohl sein Urtheil über den Charakter und die Schreibart des Stückes ihn zu der Meinung geneigter machte, daß es erst um den Beginn des 17. Jahrhunderts, also zu der Zeit der höchsten Befähigung des Dichters geschrieben sein möge. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß Chalmers in Supplement Apologie for the believers pp. vom Jahre 1799 die Angabe von Malone aus mehrfachen

Gründen nicht gelten lassen und lieber das Jahr 1597 annehmen will. Denn hier wiederholt sich von Neuem das Schauspiel, das uns manche überaus gelehrte Commentatoren geben, indem sie eine solche Auslassung mehr zur Bethätigung ihrer großen Gelehrsamkeit als zur gründlichen Erläuterung Shakspere's zu bestimmen scheinen. So sollen unter Andern des Horazio Erklärungen der Kriegsrüstungen nur dadurch motivirt werden, daß im Jahre 1596 ähnliche Vorbereitungen zur Vertheidigung der englischen Küsten gegen einen fremden Einfall mit gleicher Eile gemacht worden seien, auch kann nach Chalmers Meinung der Ausdruck „the moist star", „der feuchte Stern" für den Mond nur deshalb gebraucht worden sein, weil nach seiner gelehrten Ermittelung das Jahr 1596 überaus regnerisch gewesen ist, was doch nur durch den Mond veranlaßt worden sein konnte. Natürlich muß auf Grund solcher und anderer weit hergeholten Auslegungen angenommen werden, daß Shakspere's Hamlet erst nach 1596 geschrieben sein könne, und alle Anspielungen auf einen früheren Hamlet müssen selbstverständlich auf ein Stück gehen, von welchem Shakspere seine Dichtung entlehnt hat.

Ich würde mir diese scheinbare Abschweifung nicht erlaubt haben, wenn sie nicht als ein kleiner Beitrag zur Bezeichnung der selbst am Ausgang des vorigen Jahrhunderts noch immer gangbaren Shakspere-Kritik dienen sollte. Doch selbst in dieses Jahrhundert hinein dauern die Beurtheilungen solchen Schlages noch fort. N. Drake's und Hunter's Auslassungen sind nicht viel besser. Ob Coleridge, der unfehlbar zu den erleuchtetsten Verehrern Shakspere's gehört, hinsichtlich des Alters unserer Tragödie eine bestimmte Meinung ausspricht, ist mir nicht sofort erinnerlich. Daß P. Collier im Widerspruch mit Malone nicht einen früheren Termin für ihre Entstehung als das Jahr 1600 annehmen will, ist, wenn ich nicht irre, schon erwähnt worden. Da nun alle diese Behauptungen immer wieder in den einen Punkt zusammenlaufen, daß Shakspere für seine Dichtungen in der Regel ein älteres Stück müsse

vor Augen gehabt haben, mit anderen Worten weit mehr für einen Umarbeiter vorhandener Dramen, als für einen selbstständigen Dichter zu halten sei, werden Sie mir zugeben, daß es besonders bei Hamlet darauf ankommt, von dieser vorgefaßten Meinung sich frei zu machen. Zugegeben, daß Shakspere zuweilen Stoffe behandelt hat, welche früher schon bearbeitet waren, wie dieß möglicher Weise bei der „Zähmung der Widerspenstigen", und noch gewisser bei „Heinrich V.", bei „Richard III." und bei „Maaß für Maaß" der Fall gewesen sein kann, so geht dennoch Collier zu weit, wenn er in seiner Geschichte der dramatischen Poesie (Vol. III. p. 60.) ausspricht, die fortschreitenden Entdeckungen gewährten der zunehmenden Meinung, daß unser großer Dramatiker verhältnißmäßig nur wenig Stoffe behandelt habe, die nicht schon früher auf die Bühne gebracht worden seien, immer mehr Begründung. Auch ist es sicher nur als die Folge einer vorgefaßten Meinung anzusehen, wenn er an einer späteren Stelle p. 98. den Umstand, daß Henslowe in den Jahren seiner Verbindung mit Shakspere's Truppe 1593 und 1594 den Namen unseres Dichters niemals nenne, gleichsam als einen Beweis benutzt, um die von Henslowe genannten Stücke: Titus Andronikus, Hamlet, König Lear, Zähmung der Widerspenstigen, Cäsar und Heinrich V. durch die Bank als solche zu bezeichnen, von denen Shakspere seine Dichtungen gleichen Namens entlehnt haben müsse. Man könnte schon darin eine Schwäche erkennen, daß der gelehrte Verfasser, wie dieß nicht selten der Fall ist, auch hierin eine nur angenommene Voraussetzung durch den Mangel eines Gegenbeweises zu begründen sucht. Seine Auseinandersetzung soll nämlich, wie aus dem Nachsatze hervorgeht, vorzugsweise der Meinung zur Stütze dienen, daß Shakspere's ausgezeichneter Ruf erst nach der Trennung seiner Truppe von der des Admirals Earl of Nottingham begonnen habe, und deswegen, so muß man folgern, könne keins der genannten Stücke eine Originalschöpfung Shakspere's sein. Hätte aber Collier die entgegengesetzte, weit natürlichere Meinung

festgehalten, daß Shakspere damals schon manche nicht unbedeutende Arbeit geliefert haben möge, so würde er, das dürfen wir überzeugt sein, den Umstand, daß ihn Henslowe nicht nennt, in seinem wahren Lichte erkannt haben. Er würde begriffen haben, daß die schon vom Jahre 1592 datirende leidenschaftliche Auslassung des sterbenden R. Green, zumal mit der von Chettle gegen Shakspere ausgesprochenen Rechtfertigung, ein weit größeres Gewicht in die entgegengesetzte Wagschaale werfe. Was hält uns ab anzunehmen, daß der wissenschaftlich ungebildete Henslowe, ein Mann, der nach Colliers engerem Berichte damit anfing, den Pfandverleiher oder geradezu den Wucherer zu machen, und nur auf diesem Wege Theilhaber an den Einnahmen des Theaters wurde, den später hinzugetretenen Shakspere, gegenüber seinen älteren Arbeitern für die Bühne, völlig übersah, wogegen Green, Marlowe, Kyd und Lodge, welche Letztere zu dem Pamphlet des Ersteren in enger Beziehung standen, die Gewalt des möglicher Weise noch namenlosen dramatischen Schriftstellers schon zu fühlen begannen? Warum sollte es ferner undenkbar sein, daß, wennauch die unter den Namen: taming of a shrew, Henry V. und Caesar aufgeführten Stücke nicht von Shakspere herrührten und später zu Dichtungen von ihm benutzt wurden, die anderen drei: Titus Andronicus, King Lear und Hamlet Originaldichtungen von ihm waren? Giebt es keine besseren und triftigeren Gründe, wodurch diese letzte Vermuthung als völlig falsch nachgewiesen wird, als die von Collier angezogenen, so wird eine unbefangene Betrachtung dieselbe nicht aufgeben können. Denn über Titus Andronicus und Hamlet ist durch Knight so viel beigebracht, daß jene Vermuthung sogar zur Ueberzeugung werden darf; wogegen allerdings hinsichtlich des alten Lear noch eine genauere Beleuchtung der Frage fehlt, ob dieses von der uns bekannten Tragödie völlig abweichende Stück Shakspere zugeschrieben werden könne oder nicht.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch etwas nachholen,

was vielleicht früher seinen Platz hätte finden sollen. Ich halte die ungemeine Zartheit der Empfindung und die Feinheit des Gefühls, durch welche sich Shakspere auszeichnet, für weniger vereinbar mit einem urplötzlichen und gewaltsamen Hervorbrechen des Talentes, als mit einer sanfteren, allmäligeren Entwickelung. Sie werden daher auch, selbst in seinen früheſten Dichtungen, neben den Fehlgriffen einer überreizten Phantasie eine weniger rückhaltlose Hingebung an die Versuchung, in eine so zu sagen titanische oder himmelstürmende Richtung zu verfallen, bemerken, als dieß bei Marlowe und manchen andern Dichtern neuerer Zeit der Fall ist. Vielmehr bleibt Shakspere bis in seine späteren Werke selbst im höchsten Sturme der Leidenschaft eine große Erhabenheit der Ruhe eigen. Solche Gemüther sind in der Regel beim Beginn ihrer Laufbahn von schüchterner Natur. Dieß könnte schon hinreichen, um die völlig constatirte Thatsache, daß Shakspere eine lange Zeit hindurch als namenloser Dichter gearbeitet hat, erschöpfend zu erklären. Dazu kommt aber noch ein besonderer Umstand. Es ist oft ausgesprochen worden, Shakspere sei kein Scholar gewesen, d. h. er habe keine akademische Schulbildung besessen. Wir können diese Behauptung zugeben, ohne deshalb in den oft wiederholten Vorwurf einzustimmen, daß ihm jede Bildung gemangelt habe. In damaliger Zeit aber wurde die Ausübung der Poesie, selbst auch der dramatischen, beinahe als ein ausschließliches Vorrecht solcher betrachtet, die einen akademischen Cursus durchgemacht oder selbst einen akademischen Grad erlangt hatten. Sie finden unter Shakspere's Vorgängern nur wenige, bei denen dieß nicht der Fall gewesen wäre. Auch neigte die gesammte Stimmung der Zeit zu einer ausdrücklichen Vorliebe für gelehrte Bildung. Schon mit Heinrich VIII. begann diese Richtung. Unter der, im Lateinischen und Griechischen gründlich unterrichteten Königin Elisabeth fand sie begreiflicher Weise noch mehr Nahrung und Berechtigung. Sie werden sich daher leicht vorstellen können, daß ein junger Mann von

Shakspere's Gemüthsverfassung unter solchen Umständen doppelte Veranlassung hatte, sich bescheiden zurückzuhalten. Wir werden aber auch um so eher begreifen können, daß der minder befähigte Beobachter — und ein solcher war Henslowe ohne Zweifel — keinen großen Beruf dazu fühlte, nach dem Verfasser von Dichtungen zu fragen, die sich nicht gleich Anderen mit ihrem großen oft unmäßigen Reichthum an gelehrten Anspielungen hervordrängten.

Eine ähnliche Bewandtniß, wie mit der Berufung auf Henslowe, hat es mit der wiederholten Anführung jener berühmten Stelle aus Meres Treasury of Wit (Witzschatzkästlein). Da ich leider dieses seltene Buch niemals gesehen habe, muß ich auch hier, wie an vielen anderen Orten, den übereinstimmenden Citaten vieler Schriftsteller über Shakspere vertrauen. Nach allgemeiner Angabe war Francis Meres (Maister of Arts of both Universities, nach unserem Sprachgebrauch etwa: Doctor der Philosophie) nicht blos ein gründlicher Kenner der damaligen poetischen Literatur, sondern auch ein Freund und Verehrer von Shakspere. Im Jahre 1598 gab er unter dem Titel Wit's treasury, being the second part of Wit's commonwealth eine Schrift heraus, in welcher er über Shakspere die größten Lobeserhebungen aussprach. Zugleich nannte er nächst seinen Gedichten „Venus und Adonis", „Lucretia" und den damals noch nicht gedruckten Sonnetten mehrere Lustspiele und Tragödien als Beleg für die ausgesprochene Meinung. Daß also die genannten Stücke im Jahre 1598 existirt und für anerkannte Werke Shakspere's gegolten haben, wird hiernach für unzweifelhaft angesehen, wenngleich einzelne Kritiker sich bei dieser gleichzeitigen Aeußerung noch nicht völlig beruhigt und ungeachtet derselben die Aechtheit einzelner, z. B. des Titus Andronicus, bezweifelt haben. Dagegen ist es nicht ausgemacht, ob Meres mit den genannten Namen ein vollständiges Verzeichniß aller damals vorhandenen Stücke Shakspere's habe geben wollen. Daraus folgt, daß es keineswegs als vollgültiger Beweis für die

spätere Entstehung eines Stückes anzusehen ist, wenn wir dasselbe in diesem Verzeichniß nicht finden. Demungeachtet haben die Vertheidiger der Meinung, welche, im Widerspruch mit Malones früherer Ansicht, Hamlet in ungefähr den Beginn des 17. Jahrhunderts setzt, sich wiederholt auf den Umstand berufen, daß er von Meres im Jahr 1598 nicht genannt sei und deshalb auch damals noch nicht existirt haben könne. Es wird im Verlauf unserer Unterhaltung sich noch ein Mal Gelegenheit finden, hierauf zurückzukommen. Wir können daher diese Frage vor der Hand verlassen, um sogleich zu der Thatsache überzugehen, durch welche der Streit über das Alter von Hamlet mindestens theilweise ausgeglichen sein würde, wenn nicht ein Theil der Kritiker ihre vorgefaßten Meinungen trotz derselben zu behaupten suchten.

Vor ungefähr vierzig Jahren wurde in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire ein Abdruck der Tragödie Hamlet aus dem Jahre 1603 entdeckt. In England und Deutschland erschienen im Jahre 1825 neue Abdrücke davon und er steht daher allseitig zur Vergleichung zu Gebote. Der Titel ist: The tragical history of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakspere, as it hath been diverse times acted by his Highness servants in the citie of London; as also in the two Universities of Oxford and Cambridge and else where 4. London for N. L. and John Trundell 1603. Schon im vorhergehenden Jahre 1602 war zwar eine Ausgabe des Hamlet angekündigt worden. Demungeachtet war bis zur Entdeckung dieses Einen nicht einmal ganz vollständigen Exemplars keine ältere, als die von 1604 bekannt. Man hätte daher glauben sollen, die Kritiker würden sich diese Entdeckung sofort zu Nutze machen, um sich über die Geschichte der Tragödie Hamlet genauer zu unterrichten und namentlich darüber sich aufzuklären, welcher Art die schon längst geahnte frühere Bearbeitung dieses Stoffes gewesen sei. Denn der Text dieser bisher unbekannten Quartausgabe, welche uns circa 2200 bis 2300 Zeilen oder Verse giebt, ist nicht allein

weit kürzer als der spätere Text, welcher circa 4300 Zeilen oder Verse zählt, sondern er hat auch in wesentlichen Theilen so bedeutende Abweichungen von diesem, daß, wie Sie sehen werden, man nicht daran zweifeln kann, in ihm eine frühere Bearbeitung vor sich zu haben. Doch wider Erwarten sprach einer der ersten Stimmführer über Shakspere in England denselben für fast völlig werthlos an. P. Collier sagt nämlich in seiner Einleitung zu Hamlet folgendes über ihn.

1) Daß der größere Theil des Stückes, wie es hier steht, nach dem Gehör oder von einem Schnellschreiber niedergeschrieben sei (was taken down in short hand.).

2) Daß da, wo die mechanische Fertigkeit den Niederschreiber im Stiche ließ, er die Lücken entweder nach dem Gedächtniß ausfüllte, oder sich des Beistandes eines untergeordneten Schriftstellers bediente.

3) Daß, wiewohl in der Ausgabe von 1603 einige der Szenen sorglos versetzt und andere gänzlich ausgelassen seien, dennoch das Drama, zu der Zeit, als der Niederschreiber beschäftigt war es zu Papier zu bringen, im Wesentlichen dasselbe gewesen wäre, wie es der vollständigere Druck vom Jahre 1604 gebe.

Wahr ist es, daß in der Ausgabe von 1603 Polonius Corambis und sein Diener Montano genannt wird, und wir mögen außer Stande sein, zu bestimmen, warum diese Veränderungen in dem unmittelbar darauf folgenden Drucke gemacht worden sind; doch dürfen wir vielleicht muthmaßen, daß dieß Namen des älteren Stückes von demselben Inhalt waren, oder Namen, welche Shakspere zuerst aufführte und dann für schicklich hielt zu verwerfen.

Hunter (New Illustrat. 1845. II. Vol. p. 202 pp.) legt zwar diesem Drucke einen höheren Werth bei und bekennt, daß die Kritik denselben noch nicht genug benutzt habe. Doch läßt er sich nicht genauer auf eine Widerlegung von Colliers Meinung ein. Charles Knight (Pictorial ed.) unternimmt es dagegen, die Anschauungsweise Colliers mit erschöpfenden

Gründen und mit dem Hinweis auf die zumeist abweichenden Stellen als irrig darzustellen. Dr. Delius macht in seiner Shakspere-Ausgabe von 1854 gewisser Maßen den Versuch sich in die Mitte zwischen Collier und Knight zu stellen. Wir lesen bei ihm folgendes wörtlich:

„Wir möchten dieser Ansicht hier in sofern beitreten, als der Unterschied zwischen Qu. A. und den übrigen Qs. augenscheinlich zu groß ist, um sich ganz aus der Hypothese Colliers erklären zu lassen. Nehmen wir auch alle, von Letzterem angenommene äußeren Einflüsse an, welche auf eine etwaige Umgestaltung des Textes in Q. A. aus dem Text in den Qs. eingewirkt haben, so bleibt nach Abzug alles auf diese Rechnung zu Bringenden doch ein bedeutender Rest von Verschiedenheiten zwischen beiden Texten übrig, der mit innerer Nothwendigkeit auf Rechnung des Dichters selbst und nur des Dichters kommen muß. Dahin gehören ꝛc.“ Weiter unten:

„Soweit stimmen wir also der Ansicht Knights bei, wenn er aber diese erste Bearbeitung des Hamlet, so wie sie der Dichter vornahm, in der Qu.-Ausgabe zu besitzen glaubt und es nun unternimmt, durch eine Vergleichung von Scenen aus dieser mit den späteren Scenen, darzuthun, wie zwischen beiden Bearbeitungen Shakspere's Sprachgewandtheit, seine dramatische Kunst, seine Menschenkenntniß, sein Tiefsinn zugenommen und sich entwickelt habe, so scheint er uns in Verfolgung dieser interessanten Betrachtungen nicht das gebührende Gewicht zu legen auf die gewaltig weit über Druckfehler und Nachlässigkeiten jeder Art hinausgehende Verwahrlosung, welche die ursprüngliche Arbeit Shakspere's unter den ungeschickten Händen des Herausgebers oder Veranstalters der Qu.-Ausgabe betroffen hat; eine Textverderbniß, die uns wohl im Allgemeinen erkennen läßt, daß wir eine andere Recension, als die übrigen Qs. vor uns haben, die aber kaum irgendwo im Einzelnen uns des Dichters erstes Werk treu überliefert.“

Wäre dieß letztere richtig, so würde man vergeblich nach

dem unter obigen Voraussetzungen verbleibenden Reste von Verschiedenheiten suchen, der mit innerer Nothwendigkeit auf Rechnung des Dichters kommen müßte; existirt dieser aber wirklich, so könnte die Textverderbniß nicht so groß sein, daß kaum irgendwo im Einzelnen uns des Dichters erstes Werk treu überliefert werde. Wie diese Widersprüche zu vereinigen sind, muß dem gelehrten Philologen überlassen werden, der diese Sätze verfaßt hat. Uns wird es dagegen nicht darauf ankommen, zwischen den entgegenstehenden Meinungen von Collier und Knight die Vermittelung zu versuchen, sondern vielmehr darauf, uns die Frage zu beantworten, ob der Text von 1603 von einiger Bedeutung ist für die Geschichte der Tragödie Hamlet.

Wahr ist es allerdings, daß der Abdruck alle Mängel, welche den älteren Quartausgaben gemein sind, in erhöhtem Grade an sich trägt. Die Verse sind in der Regel falsch abgetheilt, oft ist Prosa in der Form von Versen gedruckt, viele Worte sind so falsch geschrieben, daß man bei ihnen ein Mißverständniß argwöhnen könnte, das durch das Gehör veranlaßt worden, in anderen Stellen fehlen Worte, die zum Verständniß unentbehrlich, und es ist nach dem Zusammenhang zu vermuthen, daß hier und da ganze Stellen ausgelassen sind. Soweit dürfte die an der Spitze stehende Vermuthung Colliers gerechtfertigt erscheinen, daß nämlich das Stück, wie es hier steht, zum größeren Theile nach dem Gehöre niedergeschrieben sein könne. Dieß ist jedoch nur in soweit anzunehmen, als von Lücken, Mängeln und anderen Unvollkommenheiten die Rede ist, welche durch Mißverständniß, Gedankenlosigkeit oder Uebereilung entstanden sein mögen. Aber Collier selbst muß doch gefühlt haben, daß auf diese Schwächen nicht alle Abweichungen des älteren Textes von dem neueren zu schieben sind, da er es für möglich hält, daß nach der Niederschrift bei der Aufführung eine Durchsicht stattgefunden habe, wobei entweder mit Hülfe des Gedächtnisses oder unter Beistand eines untergeordneten Schriftstellers Verbesserungen angebracht

worden seien. Diese Annahme hat schon an sich selbst sehr wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Denn warum hätte derjenige, der den unvollkommen niedergeschriebenen Text noch ein Mal durchgesehen hat, an der einen Stelle die Lücken stehen lassen sollen, während er an der anderen Verbesserungen machte? Noch weniger ist die Mangelhaftigkeit der einen neben der größeren Correktheit der andern Stellen mit der Vermuthung vereinbar, daß ein untergeordneter Schriftsteller zu Hülfe genommen worden sei. Beide Annahmen setzen, wie Sie mir eingestehen werden, die Anwendung einer, wenn auch noch so untergeordneten Befähigung voraus. Jene Unvollkommenheiten aber sind in metrischer, grammatischer und orthographischer Hinsicht so groß, daß sie selbst bei dem geringsten Maß von Befähigung undenkbar erscheinen, während selbst diejenigen Abweichungen, welche bei einer nothdürftigen Correctheit allenfalls für Aenderungen des unberechtigten Corrigenten gelten könnten, bet Weitem mehr Befähigung verrathen, als ihm nach jenen Mängeln zuzuschreiben ist.

Dazu kommt ferner, daß wir es an vielen Stellen mit Verschiedenheiten des Textes zu thun haben, denen entweder eine andere Auffassung desselben Gedankens, der sich in den späteren Drucken findet, zu Grunde liegt, oder die einen ganz anderen Gedanken als der spätere Text aussprechen. Das ist es, wie man annehmen muß, was Delius unter demjenigen bedeutenden Rest von Verschiedenheiten versteht, der auch nach Abzug dessen übrig bleibt, was nach Colliers Ansicht durch äußere Einflüsse an dem Texte verdorben sein könne, und der mit innerer Nothwendigkeit auf Rechnung des Dichters selbst und nur des Dichters kommen müsse. Und das ist es auch, was Ch. Knight in seiner schon erwähnten Abhandlung zusammengestellt hat. Es besteht nicht blos in einer anderen, oft kürzeren Ausdrucksweise, sondern auch tn Zusätzen, welche bei späteren Drucken fehlen. Besonders beachtenswerth ist die Versetzung zweier wesentlichen Szenen. Sie ist nicht sorglos gemacht, wie Collier behauptet, sondern steht im

Zusammenhang mit andern Verschiedenheiten. Dieselbe Bewandtniß hat es mit wesentlich verschiedenen Aeußerungen mehrerer Hauptpersonen in den wichtigsten und entscheidendsten Szenen. Auch sie erscheinen weder von Mißverständniß, Sorglosigkeit noch einem anderen äußeren Einfluß veranlaßt; denn sie stimmen mit anderen Abweichungen überein, welche ohne jene Prämissen sinnlos sein würden. Selbst eine ganze Szene, welche in allen späteren Drucken fehlen mußte, weil jene Aeußerungen abgeändert waren, steht mit denselben in engster Verbindung. Endlich bleibt noch zu erwähnen, was schon in den angeführten Worten Colliers berührt worden ist, daß nämlich eine der Hauptpersonen und eine Nebenperson anders benannt sind, als in den späteren Drucken. Denn, wie Sie oben gelesen haben werden, heißt der Kämmerer nicht Polonius, sondern Corambis, sein Diener nicht Reynold, sondern Montano.

Wie sollte das Alles mit Colliers Annahme, daß hier eine Nachhülfe nach dem Gedächtniß oder der Beistand eines untergeordneten Schriftstellers eingewirkt habe, nur einiger Maßen vereinbar sein? Was er über die Verschiedenheit der Namen sagt, scheint in doppelter Hinsicht unhaltbar. Entweder möchten sie, so meint er, die Namen des älteren Stückes gewesen sein, oder Shakspere könne sie vor dem Druck von 1604 verändert haben. Er nimmt also hier wiederum die Meinung auf, daß zwar vor der letzten Abfassung des Hamlet ein älteres Stück von gleichem Namen und Inhalt existirt habe, dieses aber von Shakspere nicht verfaßt sei. Hierüber habe ich, so weit es bis jetzt nöthig war, mich genug ausgesprochen, um Sie nicht mit einer weiteren Widerlegung dieser Aufstellung zu belästigen. Was aber sollen wir zu der Vermuthung sagen, daß Shakspere die Namen selbst vor dem Druck von 1604 verändert haben möge? Zugegeben, daß B. Jonson eine ähnliche Veränderung einmal vorgenommen hat, so würde selbst dann, wenn diese Anführung hier von einiger Beweiskraft wäre, für Colliers Meinung nur wenig oder nichts

gewonnen sein. Denn die oben angeführten Umstände sind von so überwiegender Bedeutung für die entgegenstehende Meinung, daß diese selbst dann noch festgehalten werden müßte, wenn diese untergeordnete Vermuthung gerechtfertigt würde. Diese letzte Auslassung hat beinahe das Ansehn der verzweifelten Vertheidigung einer Behauptung, deren Unhaltbarkeit der Vertheidiger selbst fühlt.

Ehe wir schießlich zu dem Endurtheil kommen, ob wir uns der Ansicht Colliers über die Art der Entstehung dieses Druckes anschließen können, oder darüber eine völlig abweichende Meinung haben müssen, muß ich Sie noch einmal auf den dritten Punkt seiner Auslassungen verweisen. Er lautet im Original folgender Maßen:

> „That pp. the drama, as it was acted, while the short hand writer was employed in taking it down, was, in all its main features, the same as the more perfect copy of the tragedy with the date of 1604.“

Ich wüßte nicht, wie sich diese Worte anders sollten übersetzen lassen, als:

> Daß das Drama, als es aufgeführt wurde, während der Schnellschreiber beschäftigt war es niederzuschreiben, in seiner wesentlichen Gestaltung dasselbe gewesen sei, wie der vollkommenere Abdruck der Tragödie, der mit der Jahreszahl von 1604 gemacht wurde.

Offenbar kommt es hier auf die Worte: „in seiner wesentlichen Gestaltung“ an. Denn hätte Collier ausdrücken wollen, daß das vom Schnellschreiber angehörte und niedergeschriebene Stück genau dasselbe gewesen sei, wie das im Jahre 1604 abgedruckte, so würde er diesen Ausdruck nicht eingeschaltet haben. Wie er aber diese Worte sowie den ganzen Satz wolle verstanden haben, ohne daß dabei alle Gründe der zunächst liegenden Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit aus den Augen gesetzt werden, ist nicht leicht zu begreifen. Sollte er in der That geglaubt haben, der nachlässige Geschwindschreiber könne

statt der von ihm angehörten 4300 Verse oder Zeilen nur 2200 bis 2300 oder noch weniger niedergeschrieben und das Fehlende nach dem Gedächtniß ergänzt haben? Oder sollte er der Meinung sein, daß im Jahre 1602 oder 1603 jene kürzere Abfassung der Tragödie aufgeführt worden sei, welche jedoch in der Hauptsache mit dem Druck von 1604 übereingestimmt habe und ganz kurz vor dieser Auflage um fast das Doppelte erweitert worden? Sie werden wohl mit mir darin übereinstimmen, daß Beides kaum denkbar ist. Jenes, weil es an sich selbst unglaubhaft scheint, nach den oben angeführten Gründen aber völlig undenkbar wird, und überdieß durch den Titel des Druckes von 1604*) die Thatsache unzweifelhaft ist, daß es vor demselben eine Bearbeitung oder Ausgabe von nicht viel mehr, als der Hälfte der Ausdehnung gegeben habe. Allerdings steht auf dem Titel des Druckes von 1604 nicht ausdrücklich, daß das Stück in dieser Gestalt zuletzt aufgeführt worden sei. Man könnte daher vielleicht vermuthen wollen, daß diese vollständigere Ausarbeitnug und Erweiterung des Stückes erst gemacht worden wäre, nachdem der Druck von 1603 erschienen war; wobei jedoch, um sich Collier anzuschließen, zugleich behauptet werden müßte, daß die beschränktere Ausarbeitung in Allem, was sie von dem Text von 1604 enthalten habe, mit diesem übereinstimmend gewesen sei. Das aber stimmt nicht mit Colliers Annahme derjenigen Zeit, in welche er die Abfassung des jüngsten Textes von Hamlet setzt, da er meint, dieselbe müsse im Winter von 1601 oder im Frühling von 1602 Statt gefunden haben. Auch ist, wie ich meine, aus den Worten: „according to the true and perfect coppie" die Vermuthung zu schöpfen, daß diese ächte und letzte Bearbeitung schon existirt habe, als der unberechtigte Druck

*) The tragical historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, accordiog to the true and perfect Coppie. At London, printed by J. R. for N. L. and are to be sold at his shop under St. Dunstons Church in Fleetstreet 1604.

von 1603 veranstaltet wurde. Endlich könnte noch zu Colliers Rechtfertigung angefürt werden, insofern könne allerdings die wesentliche Gestaltung des Stückes in der Quartausgabe von 1603 für dieselbe wie in der von 1604 gehalten werden, als der Gang der Handlung mit wenigen Ausnahmen derselbe, auch die Hauptbegebenheiten einschließlich der Katastrophe nicht wesentlich verschieden sein. Dieß aber würde eine überaus ungenügende Beurtheilung sein, weil, trotz dieser Uebereinstimmung im Allgemeinen, durch die nur oberflächlich angedeuteten Verschiedenheiten in mehreren Aeußerungen der Hauptpersonen und dergl. mehr die Motivirung der Handlungsweise derselben eine wesentlich andere wird. Dieß im Zusammenhange aus dem Einzelnen nachzuweisen, wird meine Aufgabe in dem nächsten Abschnitt sein. Bevor wir aber darauf eingehn, bleibt noch übrig, uns davon Rechenschaft zu geben, wie wir uns die Entstehung dieses alten Druckes denken dürfen, wenn wir nicht Colliers Meinung folgen und mit ihm annehmen wollen, daß er während der Aufführung von einem Geschwindschreiber zu Papiere gebracht sei.

Welche Dunkelheiten darüber auch unter allen Umständen für immer bleiben werden und so sehr wir auch in dieser Beziehung nur auf Vermuthungen angewiesen sind, so ist dennoch, wie Sie schon aus dem Bishergesagten abnehmen werden, so viel über jeden Zweifel erhaben, daß wir es in dieser Ausgabe mit einem andern Original zu thun haben, als mit dem, welches dem Druck von 1604 zu Grunde liegt; mit anderen Worten, um zu einer unbefangenen Anschauung zu kommen, müssen wir uns von derjenigen Ansicht völlig trennen, die der ganzen Auslassung von P. Collier zu Grunde liegt. Wie Sie gesehn haben, ist dieß auch mit der Meinung von Delius und Ch. Knight übereinstimmend. Auch Hunter scheint diese Ansicht zu haben. Ch. Knight meint, der Hamlet von 1603 sei die Skizze des vollkommenen Hamlet und wahrscheinlich ein verdorbener Abdruck dieser Skizze. Ist aber diese Skizze dasjenige Drama, das wie die Ausgabe von 1603 auf ihrem

Titelblatte sagt: zu wiederholten Malen von seiner Hoheit Dienern in der Stadt London, sowie auch an den zwei Universitäten zu Oxford und Cambridge und anderwärts aufgeführt worden ist? Diese Frage würde kaum ein großes Besinnen erfordern, wenn nicht durch den Ausdruck, daß dieses Stück von S. Hoheit Dienern wiederholt aufgeführt worden sei, eine Bedenklichkeit erregt werden könnte. Denn diese Benennung (S. H. D.) kann auf die Schauspielergesellschaft, der Shakspere angehörte, erst nach der Thronbesteigung Jakob d. I. angewendet werden und da diese erst vor Kurzem (1603) Statt gefunden hatte, so könnte man daraus schließen wollen, es werde auf eine Aufführung kurz vor diesem Drucke hingedeutet. Wäre es aber gegründet, daß zu dieser Zeit schon die vollständigere Ausarbeitung existirt habe, so würde man dieß kaum für glaubhaft halten und in diesem Falle sich in dem Dilemma befinden, entweder diese Angabe des Druckers für eine Unwahrheit ansehn oder sich Colliers Meinung in so weit anschließen zu müssen, daß diesem Drucke dennoch die letzte Bearbeitung zu Grunde liegen könne. Hier ist es daher, wo ich mir erlauben muß auf eine Auslegung hinzudeuten, die ich zwar für möglich halte, doch nicht als Behauptung vertheidigen möchte, so bald mir ein besserer Ausweg nachgewiesen wird. Von der im Jahre 1602 schon gemachten Ankündigung eines Buchhändlers Namens James Roberts, die Tragödie Hamlet herausgeben zu wollen, ist bereits die Rede gewesen. Hieraus geht mindestens so viel hervor, daß ein Buchhändler glaubte mit diesem Druck ein Geschäft machen zu können. Die Tragödie Hamlet muß also in dieser Zeit schon beliebt gewesen sein und ich möchte glauben, daß dieß die Wirkung nicht der alten, schon in den Jahren 1594 und 96 genannten, sondern der um 1601 auf der Bühne erschienenen neuen Bearbeitung gewesen sei. So gut dieser eine solche Hoffnung hegen konnte, so gut konnten die beiden N. L. und John Trundell (d. Hersg. v. 1603) dieselbe erfassen. War aber jener wegen der allgemein herrschenden Schwierigkeit, ein Bühnen-Manuscript zum Drucke

zu bringen, außer Stande, den angekündigten Druck auszuführen, so waren diese vielleicht kecker und eifriger, zugleich aber auch unvorsichtiger in den Bemühungen, sich das gesuchte Stück zu verschaffen, ohne selbst hinlängliche Kenntniß von der Bearbeitung zu haben, welche zuletzt auf die Bühne gebracht worden war; und so konnte es möglich werden, daß sie von gewissenlosen Schauspielern oder untergeordneteren Dienern der Bühne mit einem Manuscripte vielleicht auch mit mehreren Rollen-Manuscripten, die von der alten Bearbeitung sich hatten auftreiben lassen, selbst hintergangen wurden und in Unwissenheit und Uebereilung das Stück in der Meinung, daß es die zuletzt aufgeführte Bearbeitung sei, drucken ließen. Bei den damaligen Verhältnissen ist diese Vermuthung nicht gegen alle Wahrscheinlichkeit. Wie oft berufen sich nicht die eifrigsten Commentatoren auf schlimmere und absichtlichere Verfälschungen, wenn es gilt den Namen Shakspere's einem Stücke abzustreiten, das ihrer Meinung nach „des großen Barden" nicht würdig ist, und, man darf hinzufügen, wie oft ist es nicht bündig nachgewiesen worden, daß auf ganz ähnlichem Wege die gröbsten Verfälschungen in der That Statt gefunden haben? Dazu kommt, daß wir thatsächliche Beispiele anderer alten Drucke haben, bei deren Erscheinung mindestens ganz ähnliche, wenn nicht dieselben Umstände obgewaltet haben müssen. Das ist am Schlagendsten der Fall mit den Quartausgaben Heinrichs V. von 1600, 1602 und 1608. Alle diese Abdrucke sind gleich diesem alten Hamlet der Ausdehnung nach kaum die Hälfte der vollständigen im Jahre 1623 abgedruckten Bearbeitung, und sie wurden alle gemacht und verbreitet, während diese vollständigere Arbeit nachweislich schon längst auf der Bühne war.

Doch ich höre Sie fragen, woher dann die groben Fehler in jeder Beziehung, wenn sie nicht durch ein Mißverständniß bei der Aufführung entstanden sind? Man muß die ähnlichen Verstöße gegen Metrum, Grammatik und Orthographie kennen, welche selbst da vorkommen, wo man nicht daran zweifeln kann,

daß dem Drucke ein besseres Manuscript untergelegen hat, um sie in diesem Falle zu begreifen. Daß bei dem ganzen Geschäft die größte Uebereilung vorgeherrscht hat, kann kaum einem Zweifel unterliegen, und daß trotz dem häufigen Vorkommen solcher betrüglicher Ausgaben diese mehr Aufsehen erregt hat, als viele andere, läßt sich fast mit Gewißheit aus dem Umstande schließen, daß ihr der Abdruck der ächten Bearbeitung fast auf dem Fuße folgte, und zwar mit einem Zusatze (according to the true and perfect coppie), der kaum anders zu erklären ist, als mit der Absicht eine falsche und unberechtigte Ausgabe zu unterdrücken oder mindestens zu überbieten. Alles zusammengehalten, werden Sie nicht in Abrede stellen, daß auf diesem immerhin sehr hypothetischen Wege Manches leichter sich erklärt als wenn man, wie Collier, eine shorthand-edition annimmt. Wäre das Undenkbare möglich, daß nämlich ein Geschwindschreiber nicht blos einzelne, sondern viele Sätze, ja selbst vollständige Unterredungen, die er nicht gehört haben konnte, niedergeschrieben oder eingeschoben hätte, so müßte doch, wenn die Herausgeber Ohrenzeugen der letzten Aufführungen gewesen wären, vorausgesetzt werden, daß sie den auffallenden Unterschied bemerkt haben würden, wogegen, wenn sie nur nach dem Rufe der neuen Erscheinung ihr betrügerisches Unternehmen begannen, keine Schwierigkeit vorlag, sie mit einem falschen Manuscripte zu täuschen. Doch genug von diesen Voraussetzungen. Wenden wir uns nun zu den wichtigsten Abweichungen selbst.

V.

Wesentliche Abweichungen des Textes von 1603 von den späteren Texten. — Auffassung der Charaktere vom König, der Königin, Leartes und Ophelia.

Ich müßte Sie, verehrter Freund, mit einem sehr langen Berichte behelligen, wollte ich alle Verschiedenheiten und Abweichungen, durch welche der Text von 1603 sich von den späteren unterscheidet, einzeln aufführen. Gestatten Sie mir daher, daß ich nur auf diejenigen hinweise, welche von entschiedener Bedeutung sind für die Annahme einer verschiedenen Auffassung der Aufgabe von Seiten des Dichters. Sie sind solche, durch welche uns ein anderes Bild von den meisten Hauptcharakteren gegeben wird. Ich übergehe daher die erste Scene auf der Terrasse, wiewohl auch in ihr nicht Alles genau so steht, wie in der spätern Bearbeitung.

Weit bedeutender ist die Verschiedenheit der zweiten Hauptscene, wo der König, die Königin, Hamlet, Corambis, Leartes, die nach Norwegen bestimmten Gesandten und andere Hofleute auftreten. Schon in Bezug auf die Ausdehnung muß das Verhältniß von 58 Zeilen im älteren zu 128 Zeilen im neueren Drucke auffallen. Doch, abgesehen davon, könnte vielleicht hier die Bemerkung von Delius am ersten Platz ergreifen, daß nämlich die Arbeit Shakspere's unter den ungeschickten Händen des Herausgebers oder Verunstalters eine Verwahrlosung betroffen habe, welche weit über Druckfehler und Nachlässigkeiten jeder Art hinausgehe. Denn diese Unterredung steht in ihrer Kürze und Unklarheit nicht allein mit der überaus kunst- und sinnreichen Ausarbeitung derselben Scene in der späteren Bearbeitung im schroffsten Widerspruch, sondern sie entspricht auch nicht einmal dem Zwecke, welchem sie hier wie dort gewidmet sein mußte. Ja wir werden durch ihre Form und ihr Wesen fast zu der Annahme berechtigt, daß sie so, wie sie hier steht, nimmermehr von Shakspere abgefaßt sein könne. In keinem

Falle führt sie uns in die Situation, um die es sich handelt, mit einiger Sicherheit ein. In der beginnenden Rede des Königs fehlen allein die sechs und zwanzig Verse des späteren Textes, durch welche diesem Erforderniß in der spätern Bearbeitung genügt wird. Sie beginnt im alten Drucke erst mit der Anrede an die Gesandten, die nach Norwegen bestimmt sind. Die Reden zwischen dem König, Leartes und Polonius, (Corambis) könnte man in ihrer Kürze fast rauh und ungeschickt nennen, während sie im neueren Texte sich gerade durch ihre Feinheit und Abgeschliffenheit auszeichnen. Dasselbe gilt von den darauf folgenden Reden und Widerreden zwischen Hamlet und dem König. Mit Ausnahme von zwei Versen, die sich in der neueren Bearbeitung wörtlich wiederfinden, nimmt die Königin kaum Antheil daran. Gewiß ist es schwer hier zu einem klaren Schluß zu kommen. Wir sind es nicht gewohnt eine so mittelmäßige Arbeit von Shakspere vor uns zu haben. Handelte es sich um einen andern Schriftsteller, so würden wir weniger in Verlegenheit sein. Bei dem Allen kann darüber kein Zweifel sein, daß diese in jeder Hinsicht inkorrekte Niederschrift nicht das Werk eines Geschwindschreibers nach der Aufführung des Textes von 1604 sein kann. Sind diese nachlässig hingeworfenen Zeilen, die sich nicht einmal metrisch richtig abtheilen, in der That die Skizze der späteren Bearbeitung, welche Knight unter dem Abdruck von 1603 zu erkennen glaubt? Oder war das Manuscript, nach welchem der Setzer zu arbeiten hatte, vielleicht schon unter den Händen einer ungeschickten Bühnenleitung in diesen verstümmelten Zustand gebracht? Ich vermag nicht darüber zu entscheiden. Weit näher steht der nachfolgende Monolog Hamlets sowie die Scene zwischen ihm, Horazio und Marcellus dem späteren Texte, wiewohl auch hier nicht unbedeutende Verschiedenheiten vorkommen. Trotz der größeren Unvollkommenheit der Ausarbeitung befinden wir uns hier weit weniger auf einem für unsere gewohnten Anschauungen über Shakspere fremden Boden, als bei der obigen Betrachtung. Dagegen hat eine bei weitem höhere Bedeutung für

unsere Betrachtungen die III. Scene des 1. Aktes. „Leartes und Ophelia“.

Enter Leartes and Ofelia.

Leart. My necessaries are inbarkt, I must aboord,
But ere I part, marke what I say to thee:
I see Prince Hamlet makes a shew of love
Bware Ofelia, do not trust his vowes,
Perhaps he loves you now, and now his tongue,
Speakes from his heart, but yet take heed my sister,
The Chariest maide is prodigall enough,
If she unmaske hir beautie to the Moone.
Vertue it selfe scapes not calumnious thoughts,
Believ't Ofelia, therefore keepe a loofe
Lest that he trip thy honor and thy fame.

Ofel. Brother, to this I have lent attentive eare,
And doubt not but to keepe my honour firme,
But my deere brother, do not you
Like to a cunning Sophister,
Teach me the path and ready way to heaven,
While you forgetting what is said to me,
Your selfe, like to a careless libertine
Doth give his heart, his appetite at ful,
And little recks how that his honour dies.

Leart. No, feare it not my deere Ofelia,
Here comes my father, occasion smiles upon a second leave.

Auch sie ist im alten Texte um 30 Verse kürzer als im neuen (22: 52). Wir können hier, wie Sie aus der angefügten Abschrift der Scene des alten Textes ersehn werden, mit größerem Rechte von Versen sprechen, als anderswo; denn diese Unterredung ist in metrischer Hinsicht correkter abgedruckt, als viele andere. Auch in anderer Beziehung läßt sie weniger zu wünschen übrig. Nur ein auffallender Druckfehler (the Chariest anstatt the chastest) findet sich in ihr. Ich bin sehr geneigt zu glauben, daß uns hier auch im Einzelnen des Dichters erstes Werk treu wiedergegeben ist. Wollte er uns nichts weiter vor die Augen stellen, als eine trauliche Unterredung

der beiden Geschwister bei ihrem Abschied unter den allgemeinen Umständen ihres Lebens und ihrer Umgebung, so ist diesem Bedürfnisse mit diesen wenigen Zeilen vollständig genügt. Nach einer späteren Auffassung der gesammten Verwickelung war seine Intention auf ein bei Weitem ausgedehnteres Ziel gerichtet; daher die späteren Erweiterungen und Zusätze, daher der größere Antheil an der Unterredung auf der Seite des Bruders, während hier Ophelia fast eben so viel spricht als jener. Diese Betrachtungen, deren Ausführung einem späteren Abschnitte vorbehalten bleiben muß, sind mir wichtiger, als der größere Glanz und Reichthum der poetischen Ausschmückung an sich selbst. Nach Ch. Knight's Aeußerungen könnte es fast scheinen als ob er darauf den höchsten Werth lege.

Noch muß ich hinzufügen, daß ich, so weit mein Urtheil in dieser Hinsicht gehn darf, in diesem kleinen Bruchstück Shakspere's eigenthümlichen Versbau wieder zu erkennen glaube. Ich halte es für keinen Fehler, daß 1 einen zwölffüßigen Jamben bildet und daß 14 und 15 nur acht Silben haben. Im Beginn der Rede ist der längere Vers nicht unnatürlich und kommt, wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, bei Shakspere zuweilen vor. Die kürzeren Verse vertheidigen sich hier, mindestens zum Theil nach einer Gewohnheit, welche Coleridge mit großer Feinheit bei Shakspere bemerkt hat. Er liebt es nämlich an solchen Stellen, wo durch den Inhalt eine kleine Zögerung der Rede oder eine kurze Pause geboten ist, den fünften Fuß im Verse fehlen zu lassen, gleich als ob sich derselbe durch den kurzen Halt in der Rede in Gedanken ersetzte. Dieß trifft vollkommen zu in 14 und es würde daher nur 15 ohne Vertheidigung bleiben, wenn er derselben bedürfen sollte. Im Uebrigen haben alle Verse ihren guten Rhythmus mit Ausnahme des 22, der möglicher Weise als Prosa geschrieben war.

Ich übergehe nun die zunächstfolgenden Scenen, weil sie nur unwesentliche Verschiedenheiten zeigen und wo diese vorkommen, in der Regel weit eher auf eine Nachlässigkeit in der Niederschrift oder im Abdruck als auf ein von dem späteren

abweichendes Original schließen lassen. Zunächst verdient unsere Aufmerksamkeit die erste Scene des II. Aktes zwischen Ophelia und ihrem Vater. Im heutigen Text tritt diese nach dem Abgange Reynolds auf und erzählt mit den Ausdrücken der heftigsten Erschütterung, daß, während sie mit Nähen in ihrem Zimmer beschäftigt gewesen, Hamlet bei ihr eingetreten sei und alle Spuren einer völligen Geisteszerrüttung an sich getragen habe. Nach dem alten Texte hat diese Begegnung nicht in Ophelias Zimmer, sondern in einer Gallerie Statt gefunden, als sich Ophelia in derselben erging. Sie erscheint daher nicht wie durch Hamlets Absicht, sondern wie von einem Zufall veranlaßt. Bei den vielen Bemerkungen und Betrachtungen darüber, daß Hamlet seine Rolle des Wahnsinns gerade bei Ophelia zu spielen beginne, werden Sie diese Abweichung nicht für unbedeutend halten. Ueberdieß gehn dem Berichte Ophelias über die Zeichen von Hamlets Wahnsinn acht Verse voraus, welche sich im späteren Texte nicht finden.

> Of. O my deare father, such a change in nature,
> So great an alteration in a Prince,
> So pitiful to him, fearefull to mee,
> A maydens eye ne'er looked upon.
> Cor. Why what's the matter my Ofelia?
> Of. O young Prince Hamlet, the only floure of Denmark
> Hee is bereft of all the wealth he had,
> The Jewel that adorn'd his feature most
> Is fileht and stolne away, his wits bereft him,
> He found mee walking in the gallery all alone
> There come hee to me &c. &c. &c.

Auch in diesen acht Versen kann ich nichts entdecken, was Shakspere nicht selbst geschrieben haben könnte. Selbst der unvollständige vierte Vers ist nicht gegen seine Gewohnheit. Darüber wird man wohl nicht zu streiten brauchen, daß sie weder einer Nachhülfe nach dem Gedächtniß, noch dem Beistande eines untergeordneten Schriftstellers zugeschrieben werden können. Die Empfindungen, welche sie aussprechen, stehen in vollkommen richtigem Verhältniß zu Ophelias Charakter. Dagegen ist es

fraglich, ob dieselben hier ganz an ihrem Platze waren? Ich sollte meinen, daß das Bild derjenigen Ophelia, die hier genug gesammelt ist, um diese Empfindungen auszusprechen, ein anderes ist als derjenigen, die im neueren Texte nur noch für ihren Schreck und die äußere Veranlassung desselben Worte hat.

Die zunächst wichtigste Abweichung des Druckes von 1603 von allen späteren Ausgaben ist der völlig verschiedene Zusammenhang, in welchem der viel besprochene Monolog „Sein oder nicht sein" mit den anderen Scenen steht. Nach der von den meisten Herausgebern gemachten Eintheilung nimmt er in der 2. Scene des III. Aktes die zweite Stelle ein und folgt auf die Unterredung, welche beim Beginn dieser Scene zwischen dem König, der Königin, Polonius, Rosenkranz, Guildenstern und Ophelia Statt findet. Er steht also nach den Unterredungen, welche Hamlet im II. Akt mit Polonius, dann mit Rosenkranz und Guildenstern und endlich mit den Schauspielern gehabt hatte, und wird daher von Hamlet geraume Zeit nach dem Momente gesprochen, wo er den Gedanken gefaßt hatte, das Gewissen des Königs durch eine dramatische Darstellung zu erschüttern oder zu prüfen. Hier geht er allen diesen Scenen voraus und schließt sich unmittelbar derjenigen an, in welcher die aus Norwegen zurückgekehrten Gesandten ihren Bericht abstatten, und dann Polonius den König und die Königin von dem Wahnsinn des Prinzen unterrichtet. Die Betrachtungen, welche Hamlet hier anstellt, fallen also nach dem alten Druck in eine Zeit, zu welcher in seinem Gemüth eine der bedeutendsten Bewegungen noch nicht eingetreten war. Ob diese Anordnung, wie Hunter meint, der späteren Umstellung des Selbstgespräches an seinen jetzigen Platz vorzuziehen sei, kann vor der Hand noch nicht besprochen werden. Doch werden Sie, so wenig als ich selbst, dieselbe für gleichgültig in Bezug auf das Gesammtbild von Hamlets Gemüthsbewegungen und Zuständen halten. Sollte diese Umstellung bei der begreiflicher Weise die unmittelbar folgende Unterredung zwischen Hamlet und Ophelia zugleich mit versetzt werden mußte, wie Collier

meint, in der That von einem sorglosen Nachschreiben bei der Aufführung herrühren können? Wer vermöchte dieß zu glauben? Wollte man das Unwahrscheinlichste für möglich halten, so könnte man wenigstens den unberufenen Urheber dieser tiefeingreifenden Veränderung nicht für völlig sorglos halten, da er dafür gesorgt hatte, daß Ophelia, deren Gegenwart bei diesem Monolog unentbehrlich war, schon der vorhergehenden Scene beiwohnt und daher von ihrem Vater an den Hof des Königs mitgenommen wird, als er sich dahin begiebt, um über Hamlets Geisteszerrüttung Bericht abzustatten. So hängt Eins an dem Andern und man müßte, um das annehmen zu können, dem unberechtigten Corrigenten dieser Ausgabe hier eine Aufmerksamkeit zutrauen, welche er an keiner andern Stelle bethätigt hat.

Allerdings erscheint der ältere Text des Monologs im Vergleich mit dem, was er in der späteren Bearbeitung ist, so unvollkommen, daß man auch hier in Versuchung kommt zu fragen, ob diese Fassung von Shakspere selbst herrühren könne.

To be or not to be, I there's the point,
To Die, to sleepe, is that all? I, all:
No, to sleepe, to dreame, I, mary there it goes,
For in that dreame of death, when wee awake,
And borne before an everlasting Judge
From whence no passenger ever return'd,
The undiscovered country, at whose sight
The happy smile, and the accursed damn'd.
But for this, the joyfull hope of this,
Whol'd beare the scornes and flattery of the world,
Scorned by the right rich, the rich curssed of the poore?
The widow being oppressed, the orphan wrong'd,
The taste of hunger, or a tirants raigne,
And thousand more calamities besides,
To grunt and sweate under this weary life,
When that he may his full Quietus make,
With a bare bodkin, who would this indure,
But for a hope of something after death?

Which pusles the braine, and doth confound the sence,
Which makes us rather beare those evilles we have,
Than flie to others that we know not of.
I that, O this conscience makes cowardes of us all,
Lady in thy orizons, be all my sinnes remembred.

Man muß glauben, daß Delius vorzugsweise hier eine Verwahrlosung des Textes bemerken will, welche weit über Druckfehler und andere Vernachlässigungen aller Art hinaus gehe, und daß es seiner Anschauungsweise widerstrebt, hierin eine Arbeit Shakspere's zu erkennen. Auch Knight hält dafür, daß hier der Text wesentlich verdorben sei und der Drucker mehrere Zeilen versetzt habe. Mit dieser Vorstellung würde die Vermuthung, daß ein so nachlässiger Corrigent oder Drucker der Urheber der Umstellung gewesen sei, noch weniger vereinbar sein. Denn versinnlicht man sich alle möglichen Fälle, die einer solchen Nachlässigkeit zur Veranlassung dienen könnten, so wird man vergebens versuchen sich vorzustellen, daß ein solcher Abschreiber oder Drucker zwei ausgedehnte Scenen in den späteren Blättern aufgesucht haben sollte, um sie um so viele Blätter weiter vorzusetzen. Mir scheint es vielmehr, daß es vor Allem darauf ankommt sich von dem allgemein herrschenden Vorurtheil frei zu machen, als könne Shakspere niemals etwas abgefaßt haben, was uns neben anderen Arbeiten seiner Hand höchst unvollkommen erscheint. Ich bin überzeugt, wenn wir dasselbe, was hier, ohne alle Einsicht in Zeilen, die Verse vorstellen sollen, abgetheilt, was mit der mangelhaftesten Interpunktion versehen ist und wo möglicher Weise einzelne Worte fehlen, in der Form einer in Prosa abgefaßten Skizze vor uns liegen sähen, und wenn wir dann im Stande wären für einen Augenblick zu vergessen, was aus diesem ungeordneten Entwurfe in einer späteren Ausarbeitung zu einem meisterhaften Bilde gemacht worden ist, dann würden wir, trotz der Schwäche des Ausdrucks, trotz des Mangels an Anmuth der Sprache, den Reichthum und die Tiefe der nachlässig hingeworfenen Gedanken so sehr bewundern, daß wir in ihnen einen

Verfasser ahnen würden, dessen Begabung über der Befähigung aller seiner Zeitgenossen steht. Jedenfalls stellen diese schmucklosen Zeilen, wenngleich in verkehrter Ordnung und ungefälliger Gestaltung im Wesentlichen den vollständigen Inhalt des späteren Monologs dar. Die Vermuthung, daß der junge Dichter bei der ersten Bearbeitung dieses gewaltigen Stoffes für diese Betrachtungen der Hauptperson seines Stückes den angemessenen Platz nicht sofort habe finden können, und erst nach einer gründlichen Umarbeitung im späteren Mannesalter ihnen eine geeignetere Stelle anzuweisen verstand, scheint mir daher weit näher zu liegen, als die Möglichkeit irgend einer anderen Veranlassung zu dieser Versetzung. Und daß ich, wie Sie hieraus abnehmen werden, auch an dieser Stelle zwischen den nicht abzuläugnenden Verstümmelungen mehr Spuren eines alten Originals, als Delius und Knight, zu bemerken glaube, liegt mindestens zum Theil mit in dem Umstande, daß die nächstfolgende Scene zwischen Hamlet und Ophelia, die doch mit diesem Monologe unter allen Umständen unzertrennlich zusammenhängen mußte, dem späteren Texte weit näher steht, als Vieles Andere. Denn nehme ich einmal an, daß der Druck von 1603 nicht nach der Niederschrift eines Schnellschreibers bei der Aufführung, sondern nach einem älteren Manuscripte gemacht worden ist, so muß ich auch glauben, daß, abgesehen von allen durch die Nachlässigkeit des Druckers möglich gewordenen Fehlern, der Text in diesem Manuscripte so gestanden habe, als ihn der Druck uns giebt. Allerdings ist damit die Frage, ob Shakspere Alles so geschrieben haben möge, noch nicht endgültig entschieden. Vielmehr liegt es in der Möglichkeit und sogar Wahrscheinlichkeit, daß das benutzte Manuscript kein Original, sondern eine, Behufs der Aufführung gemachte, Abschrift gewesen sei. Auch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß, wie schon einmal flüchtig angedeutet worden, bei der Herstellung unserer Abschrift Kürzungen und andere Verstümmelungen Statt gefunden haben. Aber ich würde mich davon nicht überzeugen können, daß diese Aenderungen tief

genug in das Wesen eingegriffen hätten, um uns an jeder Stelle, wo unsere Verehrung für Shakspere durch Unvollkommenheiten verletzt wird, zu dem Verdacht der Unächtheit zu berechtigen und uns nur da eine größere Treue in der Darstellung des Originals sehen zu lassen, wo die wenigsten Abweichungen von dem späteren Texte bemerkbar sind.

Die weit geringere Ausdehnung, welche beide Szenen zwischen Hamlet und den Schauspielern haben, ferner die größere Kürze von einigen Auslassungen Hamlets, namentlich von seinen Freundschaftsbetheurungen gegen Horazio, endlich die Abweichungen des Textes bei der von dem Schauspieler rezitirten Stelle aus einem unbekannten Stücke und bei dem eingelegten Drama sind für unseren Zweck von minder bedeutendem Belang. Ich führe Ihnen daher sogleich eine Szene vor, welche für das Ganze von der höchsten Bedeutung ist und durch einige in dem neueren Texte ausgelassene Aeußerungen in diesem alten Drucke ein anderes Bild der betreffenden Charaktere vor unsere Augen stellt. Ich spreche hier von der nächtlichen Unterredung Hamlets mit seiner Mutter, in welcher Polonius (Corambis) ermordet wird und der Geist des alten Hamlet zum zweiten Male seinem Sohne erscheint. Auch sie ist im alten Texte bedeutend kürzer als im neuen (c. 111 : 207), doch ist im Verlauf der Handlung kein wesentlicher Unterschied. Dieser besteht nur in einigen veränderten Reden und ist deshalb höchst bedeutsam, weil er eine Frage betrifft, die den Auslegern des Stücks schon viel Anlaß zu Betrachtungen und Zweifeln gegeben hat. Es ist, wie Ihnen nicht fremd sein kann, nicht selten die Frage aufgeworfen worden, ob es in Shakspere's Intentionen gelegen habe, daß die Königin in Bezug auf die schmähliche Ermordung ihres ersten Gemahls völlig unschuldig oder mindestens gänzlich unwissend gewesen sein solle. Vor nicht langer Zeit (1856) ist noch in London eine Monographie über diese Frage erschienen. Leider ist sie mir noch nicht zu Gesicht gekommen und ich weiß daher nicht wie der Verfasser die Frage beantwortet. Unter allen Umstän-

den ist sie weder gleichgültig, noch ihre Entscheidung leicht zu finden, da in dem neueren Texte in keiner Aeußerung der Königin oder einer anderen Person ein bestimmter Anhalt dazu gegeben ist. Um so auffallender ist es, daß in diesem alten Drucke Hamlet seiner Mutter mit dürrren Worten sagt, Claudius sei der Mörder seines Vaters. Im Verlaufe der Unterredung versichert dann die Königin von diesem abscheulichen Morde nichts gewußt zu haben, und gegen Ende derselben wird sie durch diese Entdeckung bewogen, ihrem Sohne allen Beistand zur Ausübung der Rache an dem Verbrecher zuzusichern. Man kann sagen, sie conspirirt mit ihrem Sohn gegen ihren Gemal.*)

---

*) Der Verlauf dieser Szene im alten Text ist in der Hauptsache folgender:

Der Anfang entspricht ungefähr dem neuen Texte, ebenso die Ermordung des Corambis, die im alten Text fast mit denselben Worten begleitet ist. Nun folgt Hamlets vorwurfsvolle Rede an die Mutter. Während er auf das Gemälde von Claudius hindeutet, sagt er unter Anderem:

A! have you eyes and can you looke on him
That slew my father.

Hierauf geht die Königin nicht sofort ein. Der Geist erscheint und spricht ungefähr in demselben Sinn, nicht aber genau dieselben Worte, wie im neueren Text. Nach dem Verschwinden des Geistes lesen wir Folgendes:

QUEEN. Alas it is the weaknesse of thy braine,
Which makes thy tongue to blazon thy hearts griefe:
But as I have a soule, I sweare by heaven,
I never knew of this most horrid murder:
But Hamlet this is onely fantasie,
And for my love forget these idle fits.

HAMLET. Idle, no mother, my pulse doth beate like yours,
It is not madnesse that possesses Hamlet.
O mother, if ever you did my deare father love,
Forbeare the adulterous bed to night,
And win your selfe by little as you may,
In time it may be you will lothe him quite:

Daß darnach den Dichter — denn an der Aechtheit zu zweifeln, ist hier nicht der mindeste Grund — eine ganz andere Auffassung des Charakters von der Königin geleitet haben muß, bedarf kaum einer Erörterung. Diese Bemerkung wird aber noch bedeutender dadurch, daß die Königin auch in der Folge eine andere Rolle spielt, als in der neueren Bearbeitung. Nicht daß sie activ eingriffe, aber schon in der nächstfolgenden Unterredung mit dem König sind ihre Aeußerungen nach dem alten Texte anders, als nach dem neueren und mit der von ihrem Sohne erhaltenen Aufklärung hängt die schon vorübergehend erwähnte Szene zwischen ihr und Horazio nach Hamlets Rückkehr von England zusammen.

In erster Beziehung könnte es möglicher Weise von Belang sein, sich davon Rechenschaft zu geben, ob nicht nach Shakspere's Absicht in dem alten Text die nächstfolgende Unterredung der

---

And mother, but assist mee in revenge
And in his death your infamie shall die.
QUEEN. Hamlet, I vow by that majesty,
That knows our thoughts, and lookes into our hearts,
I will conceale, consent and doe my best,
What stratagem so e're thou shalt devise.
HAMLET. It is enough, mother good night:
Come sir, I' le provide for you a grave,
Who was in life a foolish prating knave.
Exit Hamlet with the dead body.

Enter the King and Lordes.

KING. Now Gertred, what sayes our sonne, how doe you finde him?
QUEENE. Alas my Lord, as raging as the sea:
Whenas he came, I first bespake him faire,
But then he throwes and tosses me about,
As one forgetting that I was his mother:
At last I call'd for help: and as I cried, Corambis
Call'd, which Hamlet no sooner heard, but whips me
Out his rapier, and cries, a Rat, a Rat, and in his rage
The good olde man he killes.

Königin mit ihrem Gemale der Besprechung mit ihrem Sohne unmittelbar habe folgen sollen, während nach mehreren Andeutungen im neueren Text mindestens der Rest der Nacht, in welcher Polonius ermordet worden ist, zwischen beiden Szenen liegen muß. Doch wie dem auch sei, so enthalten wenigstens die Reden der Königin in dem älteren Texte einen Bericht über das Vorgefallene, der mit der Wahrheit weniger noch übereinstimmt, als in der neueren Fassung. In beiden erklärt sie zwar übereinstimmend, daß Hamlet gleich der aufgeregten See rase. Im neuern Texte folgt dann eine sehr oberflächliche Erzählung von der Ermordung des Polonius. Dagegen giebt die Königin im älteren Texte einen, nicht ganz wahrheitsgetreuen Bericht von Hamlets wahnsinnigem Benehmen beim Beginn der Unterredung und der darauf folgenden Gewaltthat an Polonius, und dieser Bericht fehlt im neueren Texte. Wir müssen unfehlbar dafür halten, daß, wenn die Königin (nach dem alten Texte) Hamlets Bericht von der Ermordung ihres ersten Gemals für wahr annahm und darnach ihm ihre Hülfe zur Ausführung der Rache zusagte, sie die Verstellung des Prinzen durchschaut haben mußte und ihn nicht für wahnsinnig halten konnte. So ist es auch nach Belleforest's Erzählung, welcher der Verfasser im alten Texte treuer geblieben war, als im neuen. Nun werden allerdings die Worte der Königin, mit welchen sie ihrem Gemal berichtet, Hamlet rase wie die aufgeregte See, und in diesem Wahnsinn habe er den Kämmerer umgebracht, zu einer absichtlich und bewußtvoll ausgesprochenen Unwahrheit. Aber diese Unwahrheit mußte sie sagen, wenn sie ihrem Sohne das Versprechen, ihm in der Ausführung der Rache beizustehn, halten wollte; denn dabei mußte es ihr vor Allem darauf ankommen, den König in der Täuschung zu erhalten. Daraus folgt von selbst, daß die Abweichung in den Reden der Königin gegen ihren Gemal mit jenen Verschiedenheiten in der Unterredung mit ihrem Sohne im engsten Zusammenhange stehn und daher bei der neuen Bearbeitung beide zugleich abgeändert werden mußten, sobald

der Dichter in diesem wichtigen Punkte den Charakter der Königin in dasjenige Licht stellen wollte, in dem sie uns nach der neueren Bearbeitung erscheinen muß. In den Kreis dieser Betrachtungen gehört ferner noch die schon erwähnte Szene zwischen der Königin und Horazio, welche im neueren Texte fehlt.

Enter Horatio and the Queene.

HORATIO. Madame, your sonne is safe arriv'de in Denmarke
This letter I even now receiv'd of him
Whereas he writes how he escap't the danger,
And subtle treason that the King had plotted,
Being crossed by the contention of the windes,
He found the Packet sent to the King of England,
Wherein he saw himselfe betray'd to death,
As at his next conversion with your grace,
He will relate the cirumstance at full.

QUEENE. Then I perceive there's treason in his lookes
That seem'd to sugar o're his villanie:
But I will soothe and please him for a time,
For morderous mindes are alwayes jealous,
But know not you Horatio where he is?

HORATIO. Yes Madame, and he has appoynted me
To meete him on the east side of the Cittie
To morrow morning.

QUEENE. O faile not good Horatio and withal commend me
A mothers care to him, bid him a while
Be wary of his presence, lest that he
Faile in that he goes about.

HORATIO. Madam, never make doubt of that:
I thinke by this the news be come to court:
He is arriv'de, observe the king, and you shall
Quickely find Hamlet being here,
Things fell not to his minde.

QUEENE. But what became of Guilderstone and Rosencraft?

HORATIO. He being set ashore, they went for England,
And in the Packet there writ down that doome
To be perform'd on them poynted for him:

And by great chance he had his falhers Seale,
So all was done without discoverie.

QUEENE. Thankes be to heaven for blessing of the prince,
Horatio once againe I take my leave,
With thowsand mothers blessings to my sonne.

HORATIO. Madam adue.

Ohne den bisher besprochenen Vorgang würde sie von weit geringerer Bedeutung sein. Man muß sich daher darüber wundern und es erregt den Verdacht einer nicht erschöpfenden Aufmerksamkeit auf die Verschiedenheiten der beiden Texte bei Delius, daß er dieselbe anführt, ohne ihrer Veranlassung in der Unterredung Hamlets mit seiner Mutter zu gedenken. Ihr Inhalt ist der Mittheilung desjenigen Kunstgriffs bestimmt, durch welchen sich Hamlet der in England ihn erwartenden Todesgefahr entzieht und seine Gefährten dem ihm bestimmten Schicksale opfert. Als Horazio diesen Bericht der Königin Mutter bringt, wiederholt diese zwar nicht die ihrem Sohne gemachten Betheuerungen; indessen empfiehlt sie doch ihres Sohnes Wohlfahrt an Horazio dringend genug, um uns in Verbindung mit den vorhergegangenen Aeußerungen darüber keinen Zweifel zu lassen, daß sie entschieden seine Partei gegen den Gemal nimmt, so wie schon aus dem Umstand, daß Horazio dieses Geheimniß im Auftrage Hamlets der Königin mitzutheilen hat, ein anderes Verhältniß desselben zu seiner Mutter hervorgeht, als im neueren Texte. Es versteht sich daher von selbst, daß diese Szene mit der Abänderung jener Auslassungen zugleich fallen mußte.

Unmittelbar auf diese Unterredung folgt die Szene zwischen dem König und Leartes, welche der 7. Szene des IV. Aktes nach der zumeist beliebten Eintheilung des neueren Textes entspricht. Hier stellt uns der alte Druck eine von der späteren völlig verschiedene Bearbeitung dar. Wir haben hier nur 38 Zeilen oder Verse an der Stelle der 157 Verse, welche uns der neuere Text (ungerechnet der 4 Zeilen Prosa, die den

Brief Hamlets bilden) giebt; und doch ist hier der alte Text nicht lückenhaft noch fragmentarisch. Vielmehr wird das Motiv, woraus der Entwurf des tückischen Planes auf des zurückgekehrten Hamlets Leben hervorgeht, wiewohl in anderer Weise, aber genügend klar ausgedrückt. Denn während im neuen Text die Nachricht von Hamlets unerwarteter Rückkehr durch einen Brief, welchen ein Bote im Verlauf der Szene bringt, gemeldet wird, tritt im alten Texte der König mit dem Ausdruck der Verwunderung über diese, vor der Unterredung ihm zugegangene Nachricht auf. Daran schließt sich ein kurzes Gespräch, in welchem Leartes für den Plan, Hamlet in einem Fechterspiele umzubringen, ohne große Umstände gewonnen wird. Der Plan selbst geht hier wie dort vom König aus, doch wird im alten Texte die Vergiftung des Rapieres nicht von Leartes, sondern vom König selbst ersonnen. Sie sehen hieraus, sowie aus dem hierunter gestellten Originale*), daß

---

*) Enter King and Leartes.

KING. Hamlet from England! is it possible?
What chance is this? they are gone, and he come home.
LEARTES. O he is welcome, by my soule he is:
At it my jocund heart doth leap for joy.
That I shall live to tell him, thus he dies.
KING. Leartes, content your selfe, be rulde by me,
And you shall have no let for your revenge.
LEARTES. My will, not all the world.
KING. Nay but Leartes, marke the plot I have layde,
I have heard him often with a greedy wish,
Upon some praise that he hath heard of you
Touching your weapon, which with all his heart,
He might be once tasked for to try your cunning.
LEARTES. And how for this?
KING. Mary Leartes thus: I'le lay a wager,
Shalbe on Hamlets side, and you shall give the oddes,
The which will draw him with a more desire,
To try the maistry, that in twelve venies
You gain not three of him: now this being granted,
When you are hot in midst of all your play,

Vieles fehlt, was erst die Frucht der Umarbeitung ist. Dahin gehört die Entschuldigung des Königs über seine Milde gegen Hamlet, der Ausdruck seiner Schwäche oder Leidenschaft für die Königin, die Sorge wegen Hamlets Beliebtheit bei der Bevölkerung, und endlich die Feinheit, mit welcher der König genau prüft, wie weit er auf die leidenschaftliche Verblendung Leartes rechnen könne. Nach dem Allen werden Sie kaum noch ein Wort des Nachweises darüber erwarten; daß auch hier die Charakteristik des Leartes sowohl als des Königs sich wesentlich anders herausstellt als in der heute gangbaren Bearbeitung. So liegt denn also in diesem immerhin verstümmelten Texte ein anderes Bild von Hamlets, Ophelia's, Leartes', des Königs und der Königin Charakteren vor und die Verschiedenheiten, aus welchen diese veränderte Anschauung hervorgeht, können durchweg weder einer aus Nachlässigkeit entstandenen Verstümmelung oder Verderbniß des Textes noch einer gedankenlosen Abänderung desselben zugeschrieben werden. Ich würde Ihre Geduld auf eine zu harte Probe stellen, wenn ich noch ein Wort darüber verlieren wollte, daß wir ein an=

Among the foyles shall a keene rapier lie,
Steeped in a mixture of deadly poyson,
That if it drawes but the least dramme of blood,
In any party of him, he cannot live:
This being done will free you from suspition,
And not the deerest friend that Hamlet lov'de
Will ever have Leartes in suspect.
LEARTES. My lord, I like it well:
But say lord Hamlet should refuse this match.
KING. I'le warrant you, wee'le put on you
Such a report of singularitie,
Will bring him on, although against his will.
And lest that all should misse,
I'le have a potion that shall ready stand,
In all his heate when that he calles for drinke,
Shall be his period and our happinesse.
LEARTES. T'is excellent, O would the time were come
Here comes the Queene. (enter the Queene)

deres Original für diesen Abdruck voraussetzen müssen, und daß diese unleugbaren Thatsachen hinreichen, um uns trotz jener Verstümmelungen eine Vorstellung von des Dichters früherem Werke oder richtiger von derjenigen Conception zu bilden, nach welcher er seinen Stoff zuerst behandelt hat. Noch könnte — um Nichts unerwähnt zu lassen — ein eifriger Skeptiker sich in der Behauptung gefallen, daß dieser alte Text kaum Shakspere zugeschrieben werden dürfe, sondern vielmehr als dasjenige Original zu betrachten sei, nach welchem Shakspere seinen Hamlet bearbeitet habe. Charles Knight spricht in seiner lichtvollen Abhandlung*) über die alten Bürgerkriege und ihre Aechtheit die Meinung aus, daß Malone wenn er diesen Abdruck von 1603 gekannt hätte, gewiß nicht ermangelt haben würde, ihn unter diesem Lichte zu betrachten und nach demselben Maßstab zu beurtheilen, nach welchem er jene erste Bearbeitung Shakspere's von der Geschichte Heinrich VI. thatsächlich beurtheilt hat. Auch kann dieser Einwand selbst von heutigen Kritikern noch immer erwartet werden, da namentlich P. Colliers werthvolle Schriften noch immer die Meinung aufrecht erhalten, daß Shakspere's dichterische Thätigkeit sich mindestens zum großen Theile auf die Umarbeitung und Verbesserung älterer Stücke erstreckt habe. Wir können uns nicht verbergen, daß wir es unter diesen Umständen mit einem hartnäckigen Gegner zu thun haben. Denn während P. Collier in seiner schönen Shakspere-Ausgabe trotz Knights bündiger Widerlegung darauf beharrt, jene alten geschichtlichen Stücke unserem Dichter abzusprechen und ihm nur die Umarbeitung derselben zuzuerkennen, ist es nicht unglaublich, daß seine Anhänger, wenn sie seine Meinung hinsichtlich des Druckes von 1603 der von ihm aufgestellten Gründe beraubt sehen, das unzweifelhaft nachgewiesene ältere Original als dasjenige Stück betrachtet wissen wollen, das Shakspere zur Unterlage und zum Vorbild gedient habe. Wie unüberwindlich aber auch

*) Pictorial Ed. Histories. T. II. p. IX ff.

die Beharrlichkeit eingewurzelter Vorurtheile sein mag, wird dennoch der Nachweis zu versuchen sein. Unzertrennlich davon ist die Frage, welches Alter dem Originale von 1603 beizumessen sei. Dieß wird der Gegenstand meines nächsten Schreibens sein.

VI.

Muthmaßliches Alter des Textes von 1603. — Shakspere der Verfasser desselben.

Verehrter Freund!

Um für eine einiger Maßen sichere Zeitbestimmung hinsichtlich des Originals, das dem Drucke von 1603 zu Grunde gelegen haben muß, den Boden zu gewinnen, führe ich Sie zu der mehrfach angeführten Abhandlung von Ch. Knight zurück. Dieser Kritiker hebt vor allem Anderen einige Worte Guildensterns hervor, welche in der Szene stehen, wo von der Ankunft der Schauspieler die Rede ist, und im neuen Texte völlig verändert sind. Dort lautet die Antwort auf die Frage Hamlets, warum die angekündigten Schauspieler wandern:

> Yfaith my lord, novelty carries it away; for the principall publike audience that came to them, are turned to private playes and to humours of childern.
> In der That, Mylord, das Neue trägt den Sieg davon, denn ihre besten Kunden wenden sich Privatspielen und der Laune von Kindern zu.

Im neuen Texte (A. II. Sz. 2.) antwortet dagegen Rosenkranz auf dieselbe Frage des Prinzen:

> I think their inhibition comes by the means of the late innovation.

nach Schlegel:

Ich glaube, diese Unterbrechung rührt von der kürzlich aufgekommenen Neuerung her.

Diese zuletzt aufgeführte Stelle ist vielen Commentatoren dunkel erschienen und hat nicht wenig Anmerkungen und Erklärungen veranlaßt. Auch kann man zweifeln, ob die Schlegelsche Uebersetzung den Worten ihr volles Recht widerfahren lasse, wiewohl sie dem beabsichtigten Sinne entsprechen mag. Die Hauptschwierigkeit liegt in der zweifelhaften Bedeutung des Wortes inhibition, das eben so wohl „Verbot" als „Behinderung im Allgemeinen" bedeuten kann, und hier vielleicht nicht ohne Absicht in diesem doppelten Sinne gebraucht ist. Denn nach der von P. Collier und den meisten anderen Commentatoren angenommenen Erklärung, bezieht sich diese Stelle auf dasjenige Gesetz, das unterm 22. Juni 1600 erlassen wurde und die theatralischen Aufführungen auf zwei Schauspielhäuser beschränkte, auch alle Vorstellungen an Sonn- und Feiertagen untersagte *). Diese gesetzliche Bestimmung hatte zwar schon seit längerer Zeit bestanden, war aber vielfältig umgangen worden; deshalb hatten die Puritaner die Erneuerung desselben beantragt und erlangt. Es ist daher glaublich, daß die hier in Zusammenhang mit einer inhibition gebrachte innovation, durch welche die Schauspieler der City veranlaßt worden sein sollen, diese zu verlassen und sich auf Reisen zu begeben, auf das oben angeführte Gesetz gehen solle. Auch hatte schon Malone in der Ausgabe, die nach der Aufstellung seiner chronologischen Ordnung der Shakspere'schen Stücke erschien, diese Erklärungweise für annehmlich erkannt und in Folge dessen seine frühere Zeitbestimmung von 1596 auf 1600 umgestellt. Dieses Jahr wird eben deshalb mit geringer Abweichung heut zu Tage von fast allen Auslegern für dasjenige angenommen, in welchem die im Jahre 1604 gedruckte Bearbeitung geschrieben sein möge. Nur die nächstfolgenden Reden,

---

*) P. C. Annals of the stage Vol. I. p. 312.

welche einen sarkastischen Ausfall auf den ungemeinen Erfolg der Kindertheater enthalten, könnten deshalb diese Annahme erschüttern, weil die Ereignisse, auf welche sie anspielen, in eine spätere Zeit fallen. Der hieraus abzuleitende Einwurf fällt aber dadurch weg, daß diese Reden in der Quartausgabe von 1604 fehlen und nur in der Folioausgabe von 1623 enthalten sind.

Mit demselben Rechte, mit dem diese Worte des neueren Textes im Einklang mit einer nachgewiesenen Thatsache zur Zeitbestimmung für diesen gebraucht werden, zieht Chls. Knight die entsprechenden, anders lautenden Worte zur Bestimmung des Alters für den Text des Druckes von 1603 an. Er behauptet, das Neue (novelty), wovon hier im Zusammenhang mit der Laune von Kindern (humours of children) die Rede sei, beziehe sich auf die neu eingerichteten Kindertheater. Nach P. Collier*) wurde allerdings der Vorstand der Chorknaben von St. Paul, Namens Thomas Gyles von Seiten des Hofes im Jahr 1586 angewiesen, diese Knaben in theatralischen Vorstellungen zu unterrichten, damit sie auf Verlangen der Königin mit solchen dienen könnten. Es würde kaum zu vertheidigen sein, nach der angezogenen Stelle die Entstehung des alten Stückes unmittelbar nach dieser Einrichtung, d. i. in das Jahr 1586 zu setzen, da es nicht denkbar ist, daß kurz nach dem Erlaß dieses Befehls die Chorknaben hinreichende Kunstfertigkeit erlangt haben, um den geübten älteren Schauspielern Abbruch zu thun. Doch selbst dann, wenn man annehmen wollte, daß die angezogene Stelle zu einer Zeit geschrieben sein könnte, wo die Kindertheater nicht mehr zu den allerneuesten Erscheinungen gehörten, würde es unzulässig erscheinen, das Stück nach 1590 bis 1591 zu setzen, weil um diese Zeit die Kindertheater aufgehoben und bis zu 1600 nicht wieder hergestellt wurden. Ginge man daher, meines Erachtens, zu weit, wenn man nach dem von Knight angeführten Vor-

---

*) Ann. of the Stage Vol. I. 265 u 280.

gange Browns (Autobiographical Poems) mit Zuversicht behaupten wollte, daß die obenangeführte Stelle aus der um das Jahr 1587 geschriebenen Epistel von Thomas Nash unfehlbar diesen Hamlet bezeichnet und daher dieser Text zu jener Zeit existirt haben müsse, so ist anderer Seits mit Sicherheit anzunehmen, daß er zwischen dem Jahre 1587 und 1590/91 geschrieben worden ist.

Als Hülfsbeweis zieht ferner Knight die, allerdings auch im neueren Texte vorkommenden Worte: Termagant und Herode an. Die bezügliche Stelle ist in beiden Texten gleichlautend:

> I would have such a fellow whipped for o'erdving Termagant, it outherods Herod.

So spricht Hamlet zu den Schauspielern, nachdem er ihnen das Ungeschick eines Mimen geschildert hat, der seine tragische Rolle übertreibt. Mit Recht behauptet Knight, daß die Charakter-Masken: Termagant und Herodes in den ersten Zeiten von Shakspere's dichterischer Laufbahn aus den noch vor Kurzem beliebten Miracle-plays fast wie sprichwörtlich bekannt sein mußten; denn mit jenem Namen pflegte man eine furchtbare heidnische, oder, wie Einige wollen, muhamedanische Gottheit zu bezeichnen und Herodes galt aus der wiederholten Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes als das Sinnbild eines überaus blutigen Tyrannen. Aber diese sprichwörtlichen Ausdrücke waren im Jahre 1600 noch nicht außer Gebrauch gekommen. So sagt unter Anderem Edw. Alleyn, er beklage seine Frau und Schwester, die von Unterbeamten des Lord-Majors schimpflich behandelt worden waren, daß sie in die Hände solcher Termagants d. h. so roher und grausamer Menschen gefallen seien. Auch soll, wie ich höre, das Wort Termagant heute noch im Munde des Volkes und zwar für eine böse zänkische Frau gebräuchlich sein. Man sieht daher, daß diese Worte keinen Anhalt gewähren, um das Alter des Textes zu bestimmen.

Nicht viel mehr beweist eine keinenfalls zufällige Verschie-

denheit der beiden Texte in derselben Szene. Im alten lesen wir:

> And then you have some agen, that keeps one sute of jeasts, as a man is known by one sute of apparell, and gentlemen quotes his jeasts downe in their tables, before they come to the play, as thus: Cannot you stay as long as I eat my porrige? and, you owe me a quarters wages: and my coate wants a cullison: and your beere is sowre: and blabbering with his lips, and thus keeping in his cinkapase of jeasts, whene, God knows, the warme clown cannot make a jest unlesse by chance, as the blinde man catcheth a hare.

An dieser Stelle steht im neuen Text:

> And let those that play your clowns, speak no more then is set down for them: for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too: though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered etc. etc.

Jene Stelle, auf deren vollständige Uebersetzung es nicht ankommen kann, bezeichnet unfehlbar einen Spaßmacher, der in seiner Unfähigkeit witzig zu sein sich immer gleich bleibt, stets dieselben ungesalzenen Späße wiederholt, die er vorher in seiner Schreibtafel notirt hat, kurz so wenig im Stande ist einen guten Scherz oder Witz zu machen, als ein blinder Mann einen Hasen zu fangen.

Diese Stelle dagegen sagt:

> „Und laßt diejenigen, die euere Narren spielen, nicht mehr
> „sprechen, als für sie nieder geschrieben ist: denn es
> „giebt Einige unter ihnen, die selbst lachen, um einen
> „Haufen unfähiger Zuschauer auch zum Lachen zu bringen,
> „wiewohl mittlerweile eine wesentliche Frage des Stückes
> „zu beachten ist".

Man hat alle Ursache zu glauben, daß mit jener Stelle auf eine bestimmte Persönlichkeit gezielt wird, wogegen diese

eine mehreren Komikern eigenthümliche Unart bezeichnet. Daß die Clowns vor Shakspere's Einfluß auf die Bühne eine weit hervorragendere Rolle spielten als zu seiner Blüthezeit, würde, wenn es erforderlich wäre, mit manchen Beweisen zu belegen sein. Richard Tarltons große Beliebtheit als Spaßmacher ist schon lange bekannt. Neuerdings ist seine Geschichte und Persönlichkeit noch mehr an das Licht gestellt worden durch die neue Herausgabe des schon im Jahr 1611 gedruckten Buches Tarltons Jests. Sie finden dieselben in den Public. of the Shakspere Society, wo sie Halliwell mit einer Einleitung im Jahre 1844 hat abdrucken lassen. Diesem Komiker, der überdieß selbst Schriftsteller war und auch in dramatischen Schriften sich bekannt gemacht hat, sollen nicht selten Dramen anderer Dichter ihren Erfolg zu danken gehabt haben. Dasselbe läßt sich von John Kempe und wahrscheinlich auch von R. Armin sagen, die beide, mindestens zeitweilig, Mitglieder der Shakspere'schen Truppe waren und deren Namen sich deshalb in dem der Folio-Ausgabe vorgedruckten Verzeichniß der Schauspieler befinden. So viel geht aus diesen Umständen hervor, daß man, wenigstens in früheren Zeiten, von dem Clown die Erwartung hatte, daß er durch die Mannichfaltigkeit und den Reichthum seines eigenen Witzes die ihm zugefallene Rolle hebe oder mindestens trage. Dieß wird noch mehr bestätigt, wenn eine Behauptung von Malone in seiner Geschichte der Bühne begründet ist. Wir lesen dort Histor. account etc. Bas. 1800. p. 142. „Die Vorrechte des Clowns waren sehr ausgedehnt; denn zwischen den Akten, zuweilen zwischen den Szenen nahm er das Recht in Anspruch, die Bühne zu betreten und durch irgend eine Narrenspoſſe Belustigung zu gewähren." Auf eine solche Freiheit paßt die Stelle des alten Textes vollkommen. Die Stelle im neueren Texte dagegen spricht unfehlbar von einem in seiner Freiheit weit beschränkteren Clown, und es wäre möglich, daß durch spätere glücklichere Forschungen der Zeitpunkt nachgewiesen werden könnte, wo diese Beschränkung begonnen hat. Doch

ist sie noch in einer anderen Hinsicht wichtig, weil sie uns einen Anhalt darüber giebt, wie hoch Shakspere den Werth des erschöpfenden Verständnisses eines Stückes von Seiten des Publicums anschlägt. Sie enthält deshalb einen sehr bedeutsamen Wink darüber, daß unser Dichter um des Ernstes und des tiefen Sinnes der Sache willen nicht mehr Scherz und Laune in einem Stücke gestatten will, als sich mit dem vollen Verständniß seiner Bedeutung verträgt. Wir können daran nicht zweifeln, daß diese Anforderung und das Bestreben nach ihrer Erfüllung einen wesentlichen Fortschritt der Bühne sowohl als der ihr dienenden Dichtungen bezeichnet. Auch wird darüber nicht gestritten werden können, daß diese Veredelung der Bühne vorzugsweise Shakspere zum Ruhme anzurechnen ist, sowie es denn auch nachzuweisen wäre, daß er selbst in der Ausarbeitung der Rollen für seine Clowns vom Beginn seiner Laufbahn an bis zu seinen spätesten Stücken immer feiner und sorgfältiger wird. Aber bei dem Allen würde es unthunlich sein, aus jener älteren Stelle eine feste Zeitbestimmung abzuleiten, wenn nicht, abgesehen von der Ungewißheit jenes Zeitpunktes, nachzuweisen wäre, welche — vielleicht nur einer früheren Zeit angehörige — Persönlichkeit damit bezeichnet werde. Halliwell glaubt nach einer Bemerkung in seiner Einleitung zu den Tarltons Jests, daß die Worte des neueren Textes auf die Schule dieses Komikers gehen könnten und P. Collier hält es bei Gelegenheit seiner Mittheilungen über John Kempe (in den in den Publ. of the Sh. soc. abgedruckten Memoirs of Actors 1846 p. 99.) für möglich, daß auf diesen geradezu gezielt werde. Es wäre daher nicht undenkbar, daß man unter jener älteren Stelle einen Sarkasmen gegen Tarlton selbst zu erkennen geneigt sei und, weil dieser im Septbr. 1588 starb, die Abfassung derselben vor dieses Jahr setzen wollte. In dem, was uns von Tarlton bekannt ist, liegen aber allzuwichtige Gründe vor, um hier von einer Bezeichnung seiner Persönlichkeit abzusehen, so daß damit auch die Berechtigung zu einer festen Zeitbestimmung

auf diesem Grunde gänzlich wegfällt. Nur soviel läßt sich allenfalls aus dem Gegensatz der neueren und der älteren Stelle mit einiger Bestimmtheit schließen, daß die in beiden bezeichneten Gewohnheiten oder Schwächen in der Bildungsgeschichte der englischen Bühne um mehrere Jahre aus einander liegen mögen.

Auf diese Weise bleibt uns nichts übrig, als uns hinsichtlich der genaueren Zeitbestimmung dieses Textes an die zuerst angeführte Stelle des alten Textes zu halten und diese Reden nur in zweiter Reihe als einen Beweis darüber zu benutzen, daß die beiden Texte um viele Jahre auseinander liegen müssen. Nehmen wir denn also für die Entstehung des alten Textes die Zeit zwischen den Jahren 1587 und 1591 an, so liegt allerdings zwischen diesem und der Entstehung des neueren Textes im Jahre 1600 bis 1601 der lange Zeitraum von mindestens neun, vielleicht sogar von elf Jahren, eine Zeit, in welcher sich fast der ganze Ruhm von Shakspere's Dichtergröße, unter allen Umständen der anmuthigste und liebenswürdigste Glanz und Reiz seiner Gedichte vor unseren Augen ausbreitet. Wollten wir der herrschenden Gewohnheit folgen, nach welcher das Ueberwältigende nicht allein, sondern auch eine ungewöhnliche Kraft in der Ausdrucksweise als die hervorragensten, ja fast alleinigen Kennzeichen für die Werke Shakspere's angesprochen wird, so würden wir gegenüber der schlichten fast chronikartigen Behandlung dieses düstern und ernsten Stoffes vergebens nach solchen Kennzeichen suchen. Es darf sogar fraglich sein, ob wir heute von dem räthselhaften dänischen Prinzen so denken und reden würden als es geschieht, ob er jemals der ausgesprochene Gegenstand der Theilnahme für die ganze gebildete Welt geworden wäre, wenn wir keine andere Bearbeitung dieses Stoffes kennten, als die des Druckes von 1603. Ich will hier nicht von der Unvollkommenheit der Sprache und Ausdrucksweise reden; denn allerdings kann Vieles unter mannichfachen Umständen verdorben und entstellt sein. Aber ich habe Ihnen nicht ohne Absicht

die wesentlichen Verschiedenheiten in der geistigen Anschauung des Ganzen dargestellt, um aus ihnen den weiten Abstand der einen von der anderen Bearbeitung nachzuweisen. Wer sollte z. B. nicht vor der Königin des alten Hamlet erschrecken, welche die Ermordung ihres ersten Gatten durch ihren jetzigen Gemal für ausgemacht annimmt, aber nichts versucht, um sich von der bewußten Theilnahme an dem Verbrechen frei zu machen und sogar mit ihrem Sohne gegen den zweiten Gatten conspirirt? Und dieser Hamlet selbst, dem die tiefsinnigsten Auslassungen fehlen, die allein im Stande sind, uns den Blick in das Räthsel seiner Gemüthsart zu erschließen! Wenn sich zu diesen Betrachtungen die vielbesprochenen Vorurtheile über Shakspere's persönliches Wesen und seine geistige Ausbildung gesellten, so würden wir allerdings in dieselbe Gefahr gerathen, welcher Malone erlegen ist, als er die alten Bearbeitungen der Bürgerkriege Shakspere absprach. Wundern Sie sich nicht, daß ich an diese so oft wieder erinnere. Diese, sowie die skizzenhaften Bearbeitungen Heinrich V. und der lustigen Weiber von Windsor, auch die erste Bearbeitung von Romeo und Julia sind bei unserer gegenwärtigen Betrachtung von der größten Wichtigkeit. Denn stände dieser alte Hamlet als die einzige Thatsache einer solchen skizzenhaften Vorarbeit vor uns, so würde unsere Entscheidung wesentlich erschwert sein. Mit jenen Vorgängen aber und mit den sicheren Spuren, daß auch für andere Stücke, wie Liebes Leid und Lust, Ende gut Alles gut, Perikles von Tyrus, ja vielleicht auch für Richard III. und die Zähmung der Widerspenstigen solche Vorarbeiten existirt haben, gewinnen wir die bedeutsame Gewißheit, daß es eine eigenthümliche Gewohnheit Shaksperes gewesen sein müsse, die von seiner Imagination erfaßten Stoffe zuerst in einer flüchtigen Skizze zu fesseln und erst später zu dem vollendeten Gemälde, das wir in seinen besten Arbeiten bewundern, auszubilden. Bei solcher Gewißheit würde, selbst in dem Falle, daß der Titel des Druckes Shakspere's Namen nicht trüge, die gegründete Vermuthung Platz ergreifen, daß

wir eine solche Vorarbeit in dem erst spät entdeckten Drucke besitzen. Um wie viel weniger sind daher Zweifel gestattet, da der Druck Shakspere's Namen trägt. Mit dieser Gunst der Umstände ist aber ein zweiter Gewinn verbunden. Denn mit ihr tritt das Vorurtheil auf unsere Seite, wenn es erlaubt ist, nach dem Vorgange von Winckelmann in einem seiner Briefe aus Rom, die allseitig verbreitete Meinung für die Vorzüglichkeit eines Kunstwerkes oder Dichters ein Vorurtheil zu nennen. Denn gleichwie Winckelmann unverholen gesteht, bei der ersten Bekanntschaft mit den Meisterwerken des Alterthums durch das zu ihren Gunsten bestehende Vorurtheil manches Schöne erst bemerkt zu haben, so können auch wir ohne Beschämung bekennen, daß mit dem Namen Shakspere ein bereitwilligeres Eingehen auf Erscheinungen, die unsere Augen nicht sofort gewinnen, in uns angeregt werde. So ist es auch in der That auf diesem Wege, daß wir in dem schwach und dürftig ausgearbeiteten Gemälde dennoch eine Erfindung von der größten Tiefe erkennen. Wir können noch hinzufügen, daß trotz mancher Mängel und Unsicherheiten bei unbefangener Betrachtung noch ein Moment bemerklich wird, das Shakspere selbst in seinen minder vorzüglichen Arbeiten eigenthümlich ist. Auch in diesem, jeden Falls rasch und flüchtig gearbeiteten alten Stücke ist das sichere und entschiedene Fortschreiten auf das vorgesteckte Ziel bemerkbar, das alle seine Stücke vor denen anderer Autoren auszeichnet. Die ganze Verwickelung der Begebenheit muß fertig und abgerundet, eine in sich abgeschlossene Erscheinung vor seinem Geiste gestanden haben, ehe er die Feder ansetzte. Darum werden wir auch sofort in dieselbe hineingerissen und bemerken bis zum Schluß keine Abweichung nach rechts oder links. Es ist die ununterbrochene Begeisterung eines jungen Dichters, der erfüllt von dem sichern Glauben an das in ihm erstandene Erlebniß zu wenig daran denkt, dem Verständniß des Beschauers für das Wunderbare und Räthselhafte mit Aufschlüssen über die Hebel der Handlungen zu Hülfe zu kommen. Diese Betrachtungen könnten

allein genügen, die Ueberzeugung, daß kein Anderer als Shakspere hier gearbeitet haben könne, gegen jeden Widerspruch in uns zu befestigen. Dazu kommt aber noch der, meines Erachtens berechtigte Zweifel, ob es glaublich sei, daß Shakspere sich habe dazu hergeben können, einen Stoff, den er nicht als sein ursprüngliches Eigenthum in sich getragen und erzeugt hatte — denn so dürfen wir diesen Hamlet trotz Belleforest's Vorgang nennen — mit der erschöpfenden Liebe, Sorgfalt und Tiefe, welche er an die neuere Bearbeitung gewendet hat, zu behandeln. Zugegeben, daß diese Frage zu weit hinausgreift in die innersten und zartesten Seelengeheimnisse, um vollständig erörtert und entschieden zu werden, so wird man doch eingestehen müssen, daß in denselben feinen und geheimnißvollen Fäden, welche den Dichter mit seiner Schöpfung verbinden, mindestens die höchste Wahrscheinlichkeit für die Annahme liegt, diese tiefsinnig ausgearbeitete Tragödie könne kein angenommenes Kind Shakspere's sein. Gewiß würde es, wie schon oben aus dem Munde von J. G. Tomlins angedeutet worden ist, für eine weit schwerere Aufgabe zu halten sein, aus dieser alten Skizze die neuere Bearbeitung herauszubilden, wenn sie nicht von Shakspere selbst herrührte, als wenn er selbst der Urheber derselben gewesen wäre. Ich bin weit entfernt zu glauben, daß mit diesen Anführungen ein völlig schlagender Beweis für die Autorschaft Shakspere's an dem alten Hamlet geführt sei. Was ich ausgesprochen habe, ist vielmehr die Vertheidigung eines festen Glaubens. Aber es ist ein Glaube, der mit derjenigen Betrachtungsweise innig zusammenhängt, in welche sich Jeder gern vertiefen wird, wenn er sich von der Gewalt der hergebrachten Vorurtheile frei gemacht hat. Wenn es sich um alte, zweifelhafte Stücke Shakspere's handelt, lesen wir häufig die Meinung aussprechen, so fehlerhaft, so dürftig, so widersinnig könne Shakspere nicht geschrieben haben. Es scheint oft, als ob Kritiker dieser Art den unabweislichen Beruf hätten, Shakspere gegen eine zu harte Beurtheilung zu schützen, und doch treten ihm dieselben,

welche in dieser Weise seinen Namen retten wollen, in dem nämlichen Augenblicke mit einer viel verletzenderen Behauptung zu nahe. Das ist unfehlbar der Fall mit der wiederholten Hinweisung auf die aus ältern Stücken entlehnten Bearbeitungen. Indem man den Vorwurf einer jugendlichen Schwäche von Shakspere abwenden will, wirft man auf ihn den Verdacht einer weit vorwurfsvolleren Abschreiberei. Und woher dieser Widerspruch? Man kann oder will nicht fassen, daß dieser große Dichter in allen Beziehungen menschlich, aber freilich als Mensch gewaltig groß gewesen sei. Daß er nicht, wie Viele zu glauben scheinen, gleich einem Abenteuer zu der unsere Augen verblendenden Größe emporgeschossen ist, sondern aus Mängeln und Schwächen zu dem Gipfel seiner Vollkommenheit sich habe herausarbeiten müssen, scheint mir nicht allein weit natürlicher, sondern auch bewunderungswürdiger als eine außer allem Zusammenhang mit den unerschütterlichen Regeln und Gesetzen menschlicher Ausbildung stehende Erscheinung. Deshalb lese und erkenne ich aus diesem alten Hamlet mit Vergnügen den jungen unsicheren Dichter heraus, wenngleich die Unvollkommenheit und Verstümmelung des Textes mich oft in dem Aufsuchen der genaueren Spuren seiner Individualität hindert. Ich kann es sogar bewundern, wie in dem jugendlichen Geiste diese tiefsinnige Erfindung mit einem so sichern und festen Glauben an ihre Berechtigung und Lebensfähigkeit bestehen konnte, daß ihm das Bedürfniß nicht nahe lag, die Hebel der unendlich tiefen Seelengeheimnisse, welche hier behandelt und dargestellt werden, dem Beschauer näher nachzuweisen. Seine jugendliche Hand führte das Dichtergespann mit unbefangener Sicherheit über die Abgründe hinweg, auf welchen die handelnden Personen wandeln, und nur dem reiferen Manne war es vorbehalten, von diesen Tiefen den Schleier zu lüften und uns die Offenbarung derselben zu gönnen.

Noch könnte man vielleicht fragen, wie es nur geschehen sein möge, daß Shakspere diesen wunderbaren Stoff nach einem

Intervalle von zehn bis elf Jahren wieder vorgenommen und mit dieser erschöpfenden Ausführung neu bearbeitet habe. Chls. Knight führt zur Beantwortung dieser Frage eine Stelle aus Hallam's Werk über die Litteratur Europa's an:

„Es scheint", so schreibt dieser, „als habe es in Shakspere's Leben einen Abschnitt gegeben, in dem es ihm übel um's Herz und dieses mit der Welt und seinem eigenen Gewissen nicht wohl zufrieden war: die Erinnerung an schlecht verwendete Stunden, der Druck einer mißleiteten oder unerwiederten Neigung, Erfahrungen von der niedrigeren Natur des Menschen, von der uns der Umgang mit, durch Wahl oder Umstände, übelgewählten Genossen gewöhnlich belehrt, — dieß Alles, da es in die Tiefe seines großen Gemüthes eindrang, scheint dasselbe nicht nur zu der Idee von Lear und Timon, sondern auch zu diesem ursprünglichen Charakterbilde, dem Tadler des Menschengeschlechtes, begeistert zu haben".

Diese Auffassung der Stimmungen, welche Shakspere durchwandelt und überwunden haben mußte, um zu den großen Schöpfungen des Lear und Timon, sowie der zweiten Bearbeitung des Hamlet zu gelangen, ist gewiß zu edel und streift zu nahe an die Wahrheit, als daß sie obenhin betrachtet und gleichgültig abgewiesen werden dürfte. Aber nicht allein, daß sie Shakspere's Empfindungen und Stimmungen in allzuenge Grenzen verweist, sie lehnt sich auch sichtlich an Ueberlieferungen an, welche an sich selbst unverbürgt sind, und wenn sie auch einiger Maßen begründet wären, mit den genannten Schöpfungen kaum in Verbindung gebracht werden können. Daß Shakspere's Seele von mannichfachen schmerzlichen Empfindungen bewegt worden, können wir allerdings aus seinen Sonnetten lernen. Auch enthalten dieselben hinlängliche Andeutungen, um auf einzelne bestimmte Begebenheiten und Veranlassungen zu solchen Gemüthsbewegungen zu schließen. Es ist ferner zuzugeben, daß diese wunderbaren Gedichte, die uns allerdings am Tiefsten in das innere Getriebe von Shakspere's

Seelenleben blicken lassen, in bestimmter Beziehung zu einigen im neueren Hamlet angebrachten Betrachtungen stehen, sowie überhaupt der Dichter in dieser Tragödie am nächsten an uns heranzutreten scheint. Aber das Mißverständniß der Anschauung kommt schon in den eigenen Worten desselben Verfassers an den Tag. Er bezeichnet den Abstand von der Stimmung des Dichters zu der Zeit als der frühere Entwurf entstand und derjenigen, wo er die letzte Bearbeitung schrieb, mit dem Mangel an gedankenvoller Philosophie (thoughtful philosophy). Auch führt Ch. Knight, indem er diese Meinung zu der Seinigen macht, zu ihrer Begrüdung viele Zusätze des neueren Textes an, welche den Tiefsinn der Anschauungen allerdings belegen. Nur möchte man fragen, wenn dieß der wesentliche Fortschritt Shakspere's in diesen neun bis elf Jahren gewesen, wenn diese philosophische Tiefe — denn das ist es doch, wofür Hamlet fast einstimmig hochgepriesen wird — der hervorragendste Anhaltepunkt wäre, um an ihn den Maßstab der Schätzung und Verehrung anzulegen, wie sollte man denselben dann bei den anderen Ausarbeitungen, wie bei König Lear und Timon von Athen, geschweige denn bei den umgearbeiteten Historien finden? Denn in diesen stehen Betrachtungen und Auslassungen einer gedankenreichen Philosophie mindestens nicht im Vordergrunde. Man kann noch weiter gehen und die Frage aufstellen, ob unter der Voraussetzung aller der von Hallam aufgezählten bitteren Lehren und Erfahrungen diese gedankenvolle Philosophie das nothwendigste Resultat oder auch der geeignetste Balsam für die brennenden Wunden gewesen sein könne?

Doch, um die ganze Frage in wenig Worten zusammenzufassen: Wo bleibt die wunderbare Harmonie des Geistes, die, wie ich Ihnen schon früher ausgesprochen habe, die hervorragendste Eigenthümlichkeit von Shakspere ist? Diese zu erkennen, zu verfolgen und, so weit es einem untergeordneten Geiste gestattet ist, zu ergründen, halte ich für die zunächstliegende Aufgabe bei dem Bestreben nach dem Verständniß von Shakspere. Ihre Lösung liegt aber nicht in dem Bereich von

Betrachtungen einzelner aus dem Zusammenhang gerissener Erscheinungen in seinem Leben oder seinen Dichtungen, noch kann dazu die Versinnlichung einzelner Seelenregungen und Geistesrichtungen genügen, wie sie nach dem Bedürfnisse des behandelten Gegenstandes am schlagendsten hervortreten. Sie liegt vielmehr in der willigen Aufnahme des Eindrucks von der gesammten und unzertrennten Erscheinung seiner ganzen dichterischen Individualität. Was mit derselben nur als Beiwerk oder zufällig zusammenhängt, was als Anekdote sich darstellt, ist von den Forschern nach den Spuren und Elementen seiner Größe bis jetzt nur mit allzugroßer Bereitwilligkeit angezogen worden. Und ist man damit wohl weiter als zu immer neuen Mißverständnissen gekommen? Was hat es unter Anderem für ein Gewicht, wenn Ben Jonson ausgesprochen haben soll, Shakspere besitze keine Kunst*), wenn derselbe Dichter behauptet haben soll, die Aeußerung der Herausgeber der Folio, „er habe niemals etwas ausgestrichen", gereiche ihm mehr zum Tadel, als zum Lobe, da er weit mehr hätte ausstreichen sollen, oder wenn B. Jonson wirklich behauptet hätte, es fehle Shakspere nicht allein an Kunst, sondern zuweilen auch an Verstand? Was bedeutet das Alles gegenüber der vor uns liegenden Thatsache, daß er bei vielen seiner Arbeiten, vielleicht bei den Meisten behufs ihrer Hinausführung zur höchsten Vollkommenheit keine Geduld und keine Mühe gescheut hat? Dieselbe Bewandtniß hat es mit dem Hervor-

*) Diese Aeußerung von B. Jonson findet sich in den unter dem Titel: **Heads of a conversation** wiederholt bekannt gemachten Gesprächen mit Drummond. Gifford druckt dieselben ab: **Works of B. J. Memoirs of etc. p. CXXII.** Sie lautet dort vollständig:

He said Shakspere wanted art, and sometimes sense, for in one of his plays, he brought in a number of men saying they had suffered ship-wreck in Bohemia, where is no sea near by a hundred miles.

Man kann jedem unbefangenen Urtheil die Entscheidung darüber anheimstellen, ob dieser, sowie allen in diesen Gesprächen gegebenen Ueberlieferungen nur der entfernteste Werth beizulegen sei.

heben seiner philosophischen Ausbildung, wenn wir bei seinen mannichfachen Schöpfungen Gefühl und Verstand, tiefsinnige Weisheit und Laune des Witzes, Kraft der Erfindung und Schärfe des Urtheils, kurz alle Bewegungen des Geistes in gleicher harmonischer Thätigkeit sehen.

Was die Hauptsache ist in dem wunderbaren Umstande, daß dieser tiefsinniggroße Stoff, in seiner Jugend von ihm erfaßt und bearbeitet, eine lange Reihe von Jahren in ihm ruhen und dann von Neuem von ihm ergriffen und bearbeitet werden konnte, ohne daß die Schöpfung der jugendlichen Phantasie seinem fortschreitenden Geiste sich entfremdet hätte, das wird durch solche Einzelbetrachtungen nicht unserer Anschauung zugeführt. Es ist das Zeugniß einer unermüdlichen Sorgfalt für die vollständige Entwickelung seiner unermeßlichen Begabung, eine unbeirrte Ausdauer in dem Verfolgen dieses hohen Zieles und eine unerschütterliche Treue gegen sein edles Selbst. Von besonderer Wichtigkeit ist dabei der Umstand, daß bei allen uns bekannten und von der Kritik bestätigten Umarbeitungen niemals die erste Conception völlig umgestürzt, sondern dieselbe in der Hauptsache beibehalten wurde, und daß die neue Bearbeitung sich mit wenigen Ausnahmen auf die reichere Ausstattung und vollständigere Motivirung bezog. Wie wenigen großen Dichtern ist es doch gegeben gewesen, unter den Wechselfällen des Lebens diese Treue zu bewahren. Vielleicht ist es nur Sophokles und Dante, die wir neben dieser Erscheinung nennen dürfen, während Goethe, wiewohl mit Shakspere's Geiste nahverwandt, seiner schönsten und reichsten Begabung allzuschnell den Rücken gewandt hat. Es ist also undenkbar, daß Shakspere, wie man so oft hat glauben wollen, die höchsten Erfolge seiner poetischen Thätigkeit nur im Taumel einer bewußtlos genialen Begeisterung erreicht hat; es ist undenkbar, daß er das Schönste, Edelste und Erhabenste gleichsam nur im Sprunge oder unter der Gunst des Zufalls erfaßte. Wenn wir uns diese Gewißheit mit allen in ihrem Zusammenhange stehenden Folgen versinnlichen, dann stellt sich vor unser inneres

Auge das Bild des umfassendsten Geistes, der vielleicht jemals die Feder geführt hat. Wir kommen dann zu der bewundernden Betrachtung der ausgedehntesten Seelenthätigkeit. Denn das müssen wir uns dabei gestehen, daß die materielle Arbeit, die wir verfolgen können, die Niederschrift des Gedichtes, nur ein Schatten der stillen und unbemerkbaren Geistesarbeit sein könne, welche jener vorausgehen mußte. Wie tief er in den innersten Kern der Geschichte und ihre räthselhaftesten Fügungen eingedrungen sein mußte, ehe er seine Historien abfaßte, wie sorgsam und emsig er dem Treiben menschlicher Leidenschaften und Schwächen gelauscht haben mußte, ehe er einen Coriolan, Timon von Athen, einen Othello, Macbeth darstellte, mit welcher Hingebung und Verehrung er die feinsten Fäden in dem wunderbaren Gespinnste eines weiblichen Herzens verfolgt und betrachtet haben mußte, ehe er die brennende Leidenschaft einer Julia, die sanfte Unschuld einer Desdemona, die erhabene Weiblichkeit einer Imogen oder den reizenden Uebermuth einer Rosalinde und den übersprudelnden Geist einer Beatrice erfassen konnte, das Alles sind zwar Fragen und Betrachtungen, denen wir niemals vollständig auf den Grund sehen können. Aber daß es uns vergönnt ist, diesem Geheimniß nahe zu treten, daß wir die schönsten Schöpfungen Shaksperes nicht wie die zufällig ausgestrahlten Spiegelbilder auf dem Grunde eines bald von glücklichen Träumen getragenen, bald von schmerzlichen Erfahrungen bedrückten Gemüthes anzustaunen brauchen, sondern als die reifen Früchte eines feinen, mit der zartesten Empfindung und der tiefsten Einsicht ausgestatteten Geistes bewundern und genießen lernen, das ist der wesentlichste Gewinn, den wir machen, indem wir diese häufigen und sorgsamen Umarbeitungen in der ganzen Ausdehnung ihrer Bedeutung betrachten. Sie sehen hieraus, verehrter Freund, wie ich in meinem zweiten Briefe damit beginnen mußte, dem hergebrachten Standpunkt für die Betrachtung Shakspere's den Krieg zu machen. Ich mußte Sie auf diesem, vielleicht zu langen Wege auf den Punkt führen, auf welchem ich die

wunderbare und verwickelte Geschichte dieser großen Dichtung bis zu ihrer letzten Entwickelung zu betrachten liebe. Ob dieser Standpunkt Ihnen vollständig gerechtfertigt erscheint, habe ich Ihrem Urtheil zu überlassen. Haben wir uns nun lange genug an der Wiege unseres großen Freundes, ich meine die Tragödie Hamlet, aufgehalten, so liegt es jetzt auf unserem Wege, die Schicksale zu betrachten, welchen sie in der Welt und auf der Bühne unterworfen gewesen ist.

VII.

Hamlet auf der Bühne von England. — Ob die Tragödie schnell beliebt worden sei? — Einzelabdrücke derselben. — Rich. Burbadge, erster Hamletspieler. — Verhältnisse der Schauspieler und Theaterzustände zu Shakspere's Zeiten. — Burbadge als ausgezeichneter Schauspieler. — Shakspere und Burbadge als Freunde.

Verehrter Freund!

Die Geschichte der Tragödie Hamlet in der Welt und auf der Bühne soll, wie ich am Schlusse meines letzten Schreibens aussprach, der Gegenstand unserer heutigen Besprechung sein. Ich hätte besser gethan, wenn ich gesagt hätte, wie diese große Dichtung in England und Deutschland gelebt hat, soll von mir geschildert werden, so weit meine schwachen Kenntnisse in dieser Hinsicht reichen. Denn wiewohl Hamlet in das Französische, Italienische, Holländische und Polnische übersetzt ist, werden Sie nicht erwarten, daß ich Sie in die Regionen dieser Sprachen und Literatur führe. Auch werden selbst auf englischem und deutschem Boden noch manche Fragen von mir nicht beantwortet werden können. Vielleicht ist es nicht einmal gerathen, auf jedes Detail einzugehen. Vielmehr wird es darauf am Meisten ankommen, das hervorzuheben, wodurch

unsere Anschauung dieses Gedichtes in seiner Wirkung auf den menschlichen Geist am Meisten aufgeklärt wird.

Es kann kaum des Nachweises bedürfen, daß von einer allgemeinen Beliebtheit, ja vielleicht von einer allgemeinen Bekanntschaft Hamlets nicht wohl die Rede sein könne, ehe diese Tragödie in ihrer letzten Bearbeitung auf die Bühne gekommen war. Von der Unsicherheit des Nachweises aus Nash's Epistel habe ich schon gesprochen. Es würde daher nur von der Henslowe'schen Anmerkung in seinem Tagebuche 1594 und von der aus dem Jahre 1596 herrührenden Anspielung von Lodge auf einen damals bekannten Hamlet die Rede sein können, wenn es unbedingt nothwendig wäre, die Beliebtheit der ersten Bearbeitung nachzuweisen. Wir können aber davon völlig absehen. Nur das Eine sei noch als Ergänzung einer Bemerkung in einem früheren Schreiben hinzugefügt, daß nach der genauen Betrachtung der ersten Bearbeitung und ihrer Vergleichung mit dem späteren Texte das Stillschweigen von Fr. Meres über diese Tragödie als ein weit geringfügigerer Grund gegen die Aechtheit des alten Hamlet erscheinen muß. Man könnte schon im Allgemeinen die Frage stellen, ob diesem Kenner damaliger Literatur jedes Stück, das Shakspere bis 1598 geschrieben hatte, bekannt gewesen sein müsse. Noch einschlagender für unseren Zweck ist aber der Umstand, daß alle Anführungen von Fr. Meres das Ziel haben, ein weitausgreifendes Lob von Shakspere zu unterstützen. Es ist deshalb nicht unmöglich, daß er den damals existirenden Hamlet, wiewohl er ihn als eine Arbeit Shakspere's kannte, absichtlich nicht genannt hat, weil er ihm zu seinem Zwecke nicht vorzüglich genug erschien. Wie dem aber auch sei, Sie werden aus meinem vorhergehenden Schreiben zur Genüge abgenommen haben, daß meine Ueberzeugung von Shakspere's unläugbarem Rechte an dieser alten Skizze zu fest steht, als daß sie durch diesen schwachen Grund erschüttert werden könnte.

Nach dem Jahre 1600 oder 1601 befinden wir uns dagegen auf einem festeren Boden, um von der großen Wirkung zu

reden, welche die Tragödie Hamlet gehabt haben müsse. Nur dürfen wir, wie ich glaube, nicht annehmen, daß diese mit der schlagenden Schnelligkeit eines Blitzstrahles eingetreten sei. Mindestens scheint das, was N. Drake*) nach dem Vorgange von Douce für die schon im Jahre 1604 allgemeine Beliebtheit von Hamlet anführt, nicht ganz zutreffend zu sein. Da jener nur ein unvollständiges Citat giebt, führe ich Sie sofort auf seine Quelle zurück. In Douce's illustrations Vol. II. p. 265 lesen wir aus der humoristischen Vorrede des Dichters Anthony Scolocker zu seinem im Jahre 1604 herausgegebenen Diaphantus or the passions of love, comicall to reade, but tragicall to act folgende Worte:

Diese Epistel soll sein gleichwie die niemals genug gelesene Arkadia rc. oder um zu gemeineren Elementen zurückzukehren, wie des lieben Shakspere's Tragödien, wo der Comödiant zu Pferde sitzt, während der Tragiker auf den Zehen steht: in der That, sie möge Allen so gefallen, wie Prinz Hamlet, nur wäre dann zu fürchten, daß er vor Traurigkeit toll werde; nein wahrhaftig, ich will nicht wahnsinnig werden, um zu gefallen, noch den Verstand verlieren, wenn ich auch Allen mißfallen sollte.

So weit es erlaubt ist, nach diesem Bruchstück, das ich leider im Original nicht genauer verfolgen kann, ein Urtheil zu fällen, so muß ich dafür halten, daß aus demselben mehr auf eine zweifelhafte Allbeliebtheit des angezogenen Stückes zu schließen ist, als daß man den ungetheilten Beifall desselben daraus nachweisen könnte. Wenn man Anspielungen auf Hamlet und Nachahmungen einzelner Schilderungen aus demselben in späteren Stücken genau betrachtet, so kann man sogar zu der Meinung kommen, unter den Zeitgenossen und Nachfolgern Shakspere's haben viele dieses Poem nicht mit Beifall angesehen. Ob die Nachahmung von Ophelias Wahnsinn in Websters Vittoria Corrombona von dieser Seite aufzufassen sei, will

---

*) N. Dr. Sh. and his time Vol. II. 398.

ich nicht entscheiden. Eine ähnliche Nachbildung in der Schließerstochter aus dem späteren Stücke The two noble kingsmen — an dem man sonderbarer Weise Shakspere einigen Antheil zugeschrieben hat — scheint allerdings die Absicht einer berichtigenden Kritik zu haben.

Jeden Falls beweist die schnelle Folge von Einzelabdrücken mehr für die Begierde des Publicums, das Stück kennen zu lernen. Wir haben, wie Sie sich erinnern werden, schon früher die Ankündigung von 1602 als einen solchen Beweis betrachtet. Noch auffallender ist es, daß in den Jahren 1604 und 1605 zwei Abdrucke bei denselben Herausgebern schnell auf einander folgten. In den Jahren 1609 und 1611 erschienen bei John Smethwicke zwei neue Auflagen. Auch nach der ersten und zweiten Folio-Ausgabe veröffentlichte J. Smethwicke im Jahre 1637 und zu einer ungenannten Zeit zwei neue Quartabdrücke, denen in den Jahren 1683, 1695 und 1703 drei fernere Abdrücke folgten, so daß wir, meines Wissens, von keinem anderen Stücke Shakspere's so viel Einzelausgaben aus der Zeit der ersten Entstehung bis zu der Periode besitzen, wo nach dem Vorgange Rowes die Reihe der neueren und kritischen Shakspereausgaben beginnt.

Doch Sie werden fragen wie unsere Tragödie auf der Bühne lebte? Die alte Sage, daß Shakspere selbst die Rolle des Geistes gespielt habe, ist schon erwähnt worden. Wenn sie gegründet ist, beweist sie wenigstens, daß der Dichter großen Werth auf die Darstellung derselben legte. Wir werden später denselben Tact bei einem unserer größten Bühnenkünstler wiederfinden. Auch scheint es, daß Goethe dasselbe Gefühl gehabt habe, wie man aus der betreffenden Stelle im Wilhelm Meister schließen darf. Doch wichtiger und anziehender ist die Frage, wer die Rolle Hamlets ausgefüllt habe.

Bis zu P. Colliers entscheidendem Ausspruche hierüber war nach der allgemeinen Meinung Joseph Taylor der erste Hamlet; ein Schauspieler, der nebst vielen Anderen in der von Hemminge und Condell besorgten Folio-Ausgabe als Mit-

glied der Shakspere'schen Gesellschaft aufgeführt wird. In der Dodsley's old plays vorgedruckten historia histrionica spricht Wright allerdings aus, daß dieser Schauspieler mit großem Beifall im Hamlet aufgetreten sei. Doch folgt aus den dort befindlichen Worten nicht, wie Malone und Andere geglaubt haben, daß vor ihm diese Rolle nicht in anderen Händen gewesen sei. Beiläufig will ich nur bemerken, daß wahrscheinlich aus dieser allgemein verbreiteten Annahme die von Tieck in seinen Bemerkungen zum Hamlet ausgesprochene Vermuthung entstand, als habe man sich unter dem in der Tragödie auftretenden ersten Schauspieler den bekannten Burbadge zu denken und als sei dadurch die Wirkung der Szene zwischen dem Prinzen und den Schauspielern um so mehr erhöht worden.

P. Collier weist dagegen in seinen Memoirs of the principal actors in the plays of Sh. aus einer bis dahin unbekannten Grabschrift nach, daß Rich. Burbadge der erste Hamletspieler gewesen sei*). Man wird diese Widerlegung einer von den vielen unzuverlässigen Traditionen, die aus der Zeit der Restauration über Shakspere und seine Zeit zu uns herübergekommen und mit allzugeringer Kritik für begründet gehalten worden sind, um so weniger abweisen können, als es dokumentarisch feststeht, daß Joseph Taylor erst im Jahre 1585 geboren ist. Denn da die erste Aufführung des Hamlet in die Jahre 1600 oder 1601 fällt, so müßte er, wenn jene Sage gegründet wäre, diese schwere Rolle mit funfzehn oder sechzehn Jahren übernommen haben. Ob mit Colliers Nachweis zugleich die Thatsache festgestellt ist, daß Burbadge diese Rolle zuerst im Jahre 1600 oder 1601 gespielt habe, steht dahin. Denn er soll im Jahre 1567 geboren sein und schon um 1588 in R. Tarltons „sieben Todsünden", dann im Gorboduck und später in Kid's spanischer Tragödie als Jeronimo aufgetreten sein. Es bleibt daher ungewiß, ob er dieselbe Rolle schon in dem alten Stücke gehabt habe. Immerhin

*) Public. of the Sh. Soc.

ist es in mehrfacher Hinsicht bedeutsam, diesen Namen in Verbindung mit der schwierigen und tiefsinnigen Rolle des dänischen Prinzen zu wissen. Von keinem der älteren Schauspieler lesen wir ein so entschiedenes Lob. In der Vorrede (p. LXVI.) von Dodsley zu seinem old plays können Sie aus Flecknoes Short discourse of the english Stage 1664 eine Stelle nachlesen, aus welcher hervorgeht, daß er alle Eigenschaften eines großen Schauspielers besessen habe. Malone*), der diese Stelle gleichfalls abdruckt, giebt dagegen einer kurzen Andeutung von S. R. Baker den Vorzug, weil dieser, 1558 geboren und um 1644/45 gestorben, der Zeitgenosse Shakspere's sowohl als Burbadge's gewesen sei. Nach einer, ebenfalls in Dodsley's Vorrede berichteten Anekdote wird der allgemeine Beifall, in dessen Besitz dieser Schauspieler gewesen, noch mehr hervorgehoben. In seinem Iter boreale soll der Bischof Corbet erzählen, der Wirth von Bosworth habe ihn so sehr mit den von ihm dargestellten Rollen verwechselt, daß er gewohnt gewesen sei, in dem Augenblick, wo er seinen Gästen das dortige Schlachtfeld gezeigt habe, zu sagen: hier focht der König Richard und hier schrie Burbadge nach einem Pferde; denn auch für die Rolle Richard's III. hatte er eine große Berühmtheit.

Nach Colliers Angabe ist überhaupt kaum eine der großen Rollen in den Stücken von Shakspere, die nicht von Burbadge gegeben worden wäre. Außer dem schon genannten Richard III., den er im Jahre 1594 gegeben habe, soll er den Prinzen Heinrich um 1595, Romeo 1596, dann Heinrich V., Othello, Lear, Macbeth, Shylock und mehrere Andere dargestellt haben.

Das Alles könnte hinreichen, um die allgemeine Ueberzeugung zu begründen, daß R. Burbadge ein außerordentlicher Künstler gewesen sein müsse, wenn nicht trotz vieler Aufklärungen in dieser Beziehung noch immer über die Stelle,

*) Historical account etc. Bas. 1800. p. 240.

welche die Schauspieler damaliger Zeit in der bürgerlichen Gesellschaft eingenommen haben, mannichfache Vorurtheile verbreitet wären oder mindestens noch immer von Zeit zu Zeit ausgesprochen würden. Beruft man sich dabei auf mehrere Verordnungen kurz vor und während der Regierungszeit der Königin Elisabeth und weist man namentlich aus einem Statut vom Jahre 1572 nach, daß die herumziehenden Schauspieler und Minstrels mit Gauklern der gemeinsten Art auf eine Linie gestellt worden sind, so kann man freilich den Schauspielern damaliger Zeit keine hohe Bildung zutrauen. Auch könnte die mangelhafte und in vieler Hinsicht dürftige Einrichtnng der Bühne die Meinung erregen, daß die Schauspielerkunst in damaliger Zeit auf einer sehr niedrigen Stufe gestanden habe; und wenn Jemand in den Bemerkungen der Mrs. Montague lesen sollte, wie diese gelehrte Dame unseren armen Shakspere gegen Voltaire's Invectiven mit dem Anführen vertheidigt, daß seine Stücke vorzugsweise in den gemeinsten Winkelschänken vor dem rohesten und unwissendsten Publicum aufgeführt worden seien, so könnte er sich für berechtigt halten, alle Zeugnisse über die ausnehmende Kunst von Burbadge und anderen Schauspielern seiner Zeit für völlig werthlos zu halten, weil es damals kein gebildetes Urtheil gegeben haben könne. Sie werden mir vielleicht den Einwurf machen, daß ich in dem Anziehen von Vorurtheilen über Shakspere und seine Zeit zu weit zurückgreife; denn wir seien nach der größeren und allgemeiner verbreiteten Theilnahme für den großen englischen Dichter diesen Irthümern entwachsen. Auch kann ich Ihnen zugeben, daß manche derselben beseitigt worden sind, und eine ungetheiltere Verehrung für die unantastbare Größe Shakspere's Platz zu greifen beginnt. Aber demungeachtet ist von den Ansichten aus der ächten Zopfperiode noch Vieles übrig geblieben und wirkt heute noch mit nicht geringer Zähigkeit auf das Urtheil über Alles, was Shakspere und seine Zeit betrifft. Das ist der Grund, warum ich, auf die Gefahr hin, manches Bekannte zu erwähnen, bei Gelegenheit der Betrachtung

Hamlets auf der Bühne mir nicht versagen kann, so viel beizubringen, als zur Begründung der Ueberzeugung nothwendig ist, daß der erste Darsteller dieser schwierigen Rolle einer der hervorragendsten Künstler dieses Faches gewesen sein müsse. Wenn wir die Stellung der Schauspieler in der gesellschaftlichen Welt von England betrachten, so können wir leicht eingestehen, daß sie in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts eine sehr untergeordnete war. Wir können aber auch darüber uns nicht verblenden, daß sie schon vor dem Auftreten Shakspere's einer großen Umwälzung entgegenging und während der Laufbahn unseres Dichters sich zu der ehrenvollsten und ausgezeichnetsten gestaltete. Die allgemeinere und lebhaftere Theilnahme der gebildetsten Classen an dramatischer Dichtung und Kunst hatte wesentlichen Einfluß darauf. Selbst angehende Staatsmänner, wie Lord Backhurst, der nachherige Earl of Dorset verschmähten es nicht, sich in dramatischen Gedichten zu versuchen, und kann auch der von diesem Verfasser herrührende Gorboeduck oder Ferrex und Porrex — ungefähr drei Jahre vor Shakspere's Geburt verfaßt — kein unsterbliches Werk genannt werden, so verdient diese Arbeit dennoch den Ruhm des ersten Schrittes auf einer neuen Bahn. Schon vor dem Auftreten Shakspere's nahmen ferner einzelne Große des Reiches Schauspielergesellschaften unter ihren besonderen Schutz. Die Mitglieder derselben gehörten dann gewisser Maßen zu der Hausdienerschaft dieser Herren und standen daher nicht mit den in jenen Verordnungen bezeichneten wandernden Schauspielern auf einer Linie. Auf dieses ausgezeichnetere Verhältniß geht auch die schon erwähnte Frage Hamlets in jener Unterredung mit Rosenkranz und Guildenstern über die angekommenen Schauspieler. Als Graf Leicester im Jahre 1585 nach Flandern zog, war er von einer solchen Schauspielergesellschaft umgeben. Der geistreiche Schriftsteller über Shakspere W. Bell*)

*) „Ist Shakspere in Deutschland gewesen?“ Morgenblatt 1853. Nr. 50.

hat sogar an diesen Umstand die Vermuthung geknüpft, daß Shakspere zwischen den Jahren 1586 und 1589 mit dieser Gesellschaft auf dem Continent gewesen und dann nach Deutschland gekommen sei. Wir wissen ferner, daß während der Regierung der Königin Elisabeth vierzehn Lords ihre eigenen Schauspielertruppen hielten, von denen N. Drake*) zwölf in chronologischer Ordnung aufzählt. Zu einer Gesellschaft, die sich schon vor Shakspere die Diener des Lord Chamberlain nannte, gehörte J. Burbadge, der Vater des berühmteren Richard. Eine andere stand unter dem Schutze des Groß-Admirals, **Earl of Nottingham.** Ihr Vorsteher oder, wenn Sie wollen, ihr Unternehmer und Cassenführer war der schon früher genannte Henslowe mit seinem Schwiegersohn Edw. Alleyn.

Mehr als diese Verhältnisse hat aber zu der erhöhten Stellung der Schauspieler der Umstand beigetragen, daß mit der schon unter Heinrich VIII. beginnenden Wiederbelebung der wissenschaftlichen Bildung das Bedürfniß des Publicums in Bezug auf theatralische Vorstellungen ein anderes geworden war. Ein besonders günstiger Umstand war es, daß zu der Zeit, wo das Studium alter Sprachen und der ausländischen Literatur mit fast leidenschaftlicher Begierde ergriffen wurde, die Gewohnheit und Uebung in dramatischen Leistungen der Ausbildung dieses Zweiges der Dichtkunst schon in den alten Morals und Mirakle-Plays entgegengekommen war und daß, während nicht mehr als diese existirten, auf den gelehrten Schulen sowohl als unter den Mitgliedern der Innungen und Zünfte häufige theatralische Darstellungen üblich waren. Diesem Umstande ist es zu danken, daß in der Zeit dieser Umwälzung viele wissenschaftlich gebildete junge Männer nicht Anstand nahmen, als Mitglieder von Privatgesellschaften öffentlich aufzutreten. Malowe, R. Green, später B. Jonson und mehrere Andere waren Schüler der Universitäten Cambridge oder Oxford gewesen. Von Burbadge ist es zwar nicht bekannt, daß er

---

***) Sh. and his time Vol. I. p. 205.**

diese Laufbahn betreten habe; er muß aber nicht von geringerer Bildung und Erziehung gewesen sein, da er nicht blos mit Jenen Schritt hielt, sondern sie noch überragte.

Man darf ferner annehmen, daß in der Zeit, wo Shakspere sich dem Theater widmete, und besonders, wo er bei der Leitung seiner Gesellschaft betheiligt war, ein vorzugsweise edler und guter Ton in derselben geherrscht habe. Denn es ist auffallend, daß bei wiederholten Klagen und Beschwerden über verletzten Anstand und Sitte in der Regel seine Gesellschaft nicht betroffen war. Auch das führt mich zu dieser Meinung, daß erst, nachdem er sich zurückgezogen hatte, dieselbe Gesellschaft in eine derartige Klage verwickelt war und theilweise in Strafe genommen wurde. Es ist um so auffallender, als die Diener des Lord Chamberlain im Besitz des Blackfriars-Theater waren, das zunächst an der City stand und daher von den dort schon ziemlich einflußreichen Puritanern mit sehr mißgünstigen Blicken angesehen wurde. Denn allerdings waren diese ihre heftigsten Gegner und unterließen Nichts, um die Kunst im Allgemeinen und die Schauspieler selbst der Verachtung Preis zu geben. Man kann sogar vermuthen, daß die Auslassungen und Anfeindungen von Seiten dieser Partei die Begierde der entgegenstehenden Seite, die Schauspieler zu heben und in ihrer ehrenhaften Stellung zu befestigen, noch mehr reizten. Daß die Diener des Lord Chamberlain nach der Thronbesteigung des Königs Jakob I. zu Dienern des Königs erhoben wurden, ist schon früher beiläufig erwähnt worden. Später wurden sie als Edelleute des Hofes (Gentlemen of the court) angesehen.

Alle diese Thatsachen fanden Statt, während Burbadge mit der Shakspere'schen Gesellschaft in Verbindung stand. Aus der Zeit nach seinem Tode, der am 13. März 1618/19 erfolgte, stehen uns, über die Achtung, in der die Genossen seiner Kunst standen, noch mehr Beweise zu Gebote. Denn als im Jahre 1641 der Bürgerkrieg ausbrach, wurden die Meisten Mitglieder der königlichen Armee und gelangten zu ausgezeich-

neten Graden. Robinson blieb als Offizier vor dem Feinde, Mohun wurde zum Capitän ernannt und nach der Revolution mit dem Grade eines Majors entlassen, Burt und Hart waren ebenfalls Offiziere. Auch Edw. Alleyn, früher von den Dienern des Earl of Nottingham, focht als Major in der Armee. Nur Swanston, der als Othello ausgezeichnet war, schloß sich den Presbyterianern an und diente unter Cromwell. Es kann nicht behauptet werden, daß es der Partei des Königs an Mitgliedern der höheren Stände gefehlt hätte, um die Offiziersstellen zu besetzen. Daher sind diese Thatsachen ein schlagender Beweis für die angeführte Behauptung.

Was von der dürftigen Ausstattung der Bühne angeführt wird, ist nicht geradezu ungegründet, wenn man ihren Zustand zu der Zeit Shakspere's mit dem Glanz späterer Zeiten vergleicht. In dem Leben D'Avenant's, der nach der Revolution an der Spitze der Schauspieler des Herzogs von York stand, wird es ausdrücklich als ein Verdienst hervorgehoben, daß er zuerst die Szenerien eingeführt habe. Auch widmet Malone, in seiner Geschichte der Bühne, dem Nachweise, daß man zur Zeit Shakspere's die später erst eingeführten Szenerien nicht gekannt habe, eine ausgedehnte Erörterung. Ich würde Ihnen selbst aus Stücken von Shakspere und anderer seiner Zeitgenossen mehrere Stellen nachweisen können, aus denen hervorgeht, daß die Bühneneinrichtung sehr einfach, ja in mancher Hinsicht dürftig gewesen sei. Dahin gehört die Entschuldigung Shakspere's in dem Chorus zu Heinrich V. darüber, daß er die große Schlacht von Agincourt nur mit einigen verrosteten Rapieren darstellen könne. Auch die Gewohnheit unseres Dichters, bei vielen Szenen in den ersten Anfangsreden der auftretenden Personen eine Andeutung über den Ort der Handlung anzubringen, kann nur darin seinen Grund haben, daß die heute üblichen Verwandlungen der Szene nicht in Gebrauch waren. Ich glaube sogar gelesen zu haben, daß man, mindestens in früheren Zeiten, den Ort, auf dessen Versinnlichung es ankam, auf ein Brett geschrieben

habe*). Ob dieß allerwege gegründet sei, will ich nicht genauer untersuchen.

Doch würde man sich sehr täuschen, wenn man auf diese einzelnen Ueberlieferungen und Bemerkungen die Ueberzeugung stützen wollte, als sei die Einrichtung der Bühne eine in jeder Hinsicht barbarische gewesen. Wir müßten denn dieses Wort der Verdammniß auch auf die Bühne anwenden wollen, auf welcher vor dem versammelten Volke die großen Tragödien von Aeschylos, Sophokles und Euripides aufgeführt worden sind. Denn allerdings muß die alte englische und namentlich die Shakspere'sche Bühne mit jener griechischen Vieles gemein gehabt haben. Wollte ich Ihnen eine genaue Beschreibung davon geben, so müßte ich zu weitläufig werden. Gestatten Sie mir daher, Sie auf mehrere Andeutungen von L. Tieck — von denen, wenn ich nicht irre, die genaueste in dem zweiten Theil der Novelle „der junge Tischlermeister" zu finden ist — sowie auf zwei Zeichnungen zu verweisen, die sich in des Grafen W. von Baudissin „Ben Jonson und seine Schule" befinden. Nur so viel will ich bemerken, daß, indem von Haus aus auf Verwandlungen verzichtet war, die Bühne in drei Theile zerfiel, von denen der erste gleich unserer Szene über den Zuschauerraum erhoben war und zum regelmäßigen Schauplatz diente. Der zweite, um einige Stufen erhöht, war in die Mitte des Hintergrundes vertieft. Er war in der Regel mit einem Vorhang geschlossen und wurde bald als ein Eingangsthor, bald als die Thüre und der Raum eines Palastes oder eines besonderen Zimmers gebraucht. Hier, vermuthe ich, stand unter Anderem im II. Theile Heinrich VI. das Sterbebett des Cardinals von Beaufort. Mindestens darf man glauben, daß die beim Auftreten des Königs gegebene Bühnenweisung so zu verstehen ist. Hier war das Theater im Hamlet aufgestellt, auf welchem die Ermordung Gonzago's

---

*) Kreyßig, Vorlesungen über Shakspere Th. 1. p. 46. (Leider ist die Quelle nicht genannt.)

aufgeführt wurde. Auch diente dieser Vorhang dem König und Polonius während der Szene zwischen Hamlet und Ophelia zum Mittel, um sich zu verbergen, und hier war es, wo Polonius im III. Akt ermordet wurde. Ueber dieser Mitte befand sich ein Balkon, der vielen Zwecken diente. In mehreren Stellen, wo Unterredungen zwischen Belagerten und Belagerern vorkommen (König Johann, Richard II. 2c.) standen jene auf diesem Balkon, während diese sich im untersten Raume befanden. Auch in der Szene, wo die Herzogin von Gloster im II. Theile Heinrich des VI. den angeblichen Beschwörungen zusieht, befand sie sich auf diesem Balkon, sowie auch Richard III. von demselben herab dem Lord Mayor antwortete.

Ob diese Umgebungen der Bühne mehr oder minder reich ausgeschmückt waren, scheint mir von geringerem Gewicht, als die Frage, ob mit dieser Einrichtung die Vorstellung einer geringen Schauspielerkunst unzertrennlich verbunden sei. Ich glaube, es bedarf kaum eines Nachweises, daß in einem solchen schmucklosen Raume die wahre Kunst des Schauspielers weit mehr in Anspruch genommen werde als in der Mitte von bunten und reichen Dekorationen und Szenerien. Das wird man wenigstens nicht läugnen können, daß unter diesen Umständen die Aufmerksamkeit des Publicums auf die handelnden Personen weit mehr hingewiesen und auf ihnen mehr gefesselt sein mußte, als bei dem oft blendenden und zerstreuenden Glanze der heutigen Bühnenverzierungen. Was dagegen von einer mangelhaften Täuschung, von einer zu geringen Wahrscheinlichkeit, von zu starken Forderungen an die Imagination des Beschauers angeführt wird, geht schon an sich selbst aus einem Mißverständniß darüber hervor, was man vom Theater zu verlangen und zu erwarten habe. Und führt wohl gar ein Schauspieler zu Gunsten der überreichen und mannichfaltigen Szenerien und Verwandlungen die Behauptung an, daß er durch dieselben zu einer größeren Begeisterung in der Darstellung erhoben werde, so stellt er sich selbst damit das stärkste Zeugniß der Armuth aus. Er kann wenigstens kaum noch

gefühlt haben, daß die besten und höchsten Leistungen in jedem Gebiete der Kunst von der aus dem Inneren hervorgehenden Begeisterung bedingt sind, und wo diese ihre ganze Gewalt und Macht ausübt, Aeußerlichkeiten an sich selbst kaum in Betracht kommen können. Um wie viel weniger kann der wahre Bühnenkünstler für dieselbe einen Gewinn erwarten von Gegenständen und Umgebungen, die nicht einmal ihrem Zwecke entsprächen, wenn sie auf ihn wirkten, ja die, auf die Täuschung in der Ferne berechnet, ihm sogar in der Regel läppisch und abgeschmackt erscheinen müssen? Doch genug von dieser Streitfrage, die ohnedieß durch Beweise und Gegenbeweise nicht geschlichtet werden kann, weil bei ihr jede Seite, ohne es zu wollen, von etwas ganz Anderem redet, als die entgegengesetzte. Das ist indessen für die von mir aufgestellte Behauptung von nicht geringer Bedeutung, daß kurz nach Shakspere's Zeiten, ja sogar noch in der letzten Periode seiner Laufbahn, bei den Aufführungen am königlichen Hofe, die schon aus einer weit früheren Zeit herrührenden Ansprüche an eine kunstreicher geschmückte Bühne weit höher gespannt wurden und daß mit diesem Umstande der Wendepunkt für die schönste Blüthe der Schauspielerkunst zusammenfällt. Als der überaus befähigte Baumeister Inigo Jones — ich glaube man kann ihn den begabtesten Vertreter der Renaissance in England nennen — für die Maskenspiele von Ben Jonson die szenischen Ausschmückungen leitete, war schon der erste Schritt geschehen, um der sinnigen Verehrung für wahre Kunst und Poesie den Rücken zu kehren. Nach dieser Zeit dauerte es nicht mehr lange, daß man Fletcher und Beaumont nebst anderen Schauspieldichtern gleichen Ranges Shakspere vorzog. Unter Carl I. wurden die Aufführungen seiner Stücke von Jahr zu Jahr seltener und man darf glauben, die Ueberlieferungen über ihn würden vielleicht nicht so schnell verwischt worden und verloren gegangen sein, wenn nicht zu der Zeit des gewaltsamen Risses, der durch die Revolution nicht blos in allen politischen und sozialen Verhältnissen, sondern auch in allen

künstlerischen und poetischen Beziehungen veranlaßt wurde, die begeisterte Verehrung für Shakspere schon der kränkelnden Mode unterlegen hätte.

Kehren wir zu dem Anfang dieser abschweifenden Bemerkung zurück, so befinden wir uns auf dem Punkte, von welchem der letzte, allerdings seltsamste Einwurf gegen die Ueberzeugung von der hohen künstlerischen Stellung des ersten Schauspielers aus Shakspere's Gesellschaft abzuweisen ist; daß nämlich Shakspere's Stücke in der Allgemeinheit nur vor einem ungebildeten und unwissenden Publicum aufgeführt worden seien, und daß daher die in jener Zeit den Schauspielern ertheilten Lobpreisungen nur geringen Glauben verdienen. Hätten wir es nur mit der Anführung der Mrs. Montague zu thun, so würden wenige Worte genügen. Denn es ist zwar gegründet, daß vor Shakspere's Zeiten viele theatralische Vorstellungen in den Höfen von Wirthshäusern Statt fanden, und in dieser Beziehung werden vorzugsweise die Gasthäuser the boars-head, the bell savage und the bull genannt. Aber gerade die dabei vorgekommenen Unordnungen wurden um 1576 die Veranlassung zur Gründung von eigenen Schauspielhäusern, und wenn auch, wie zu vermuthen ist, nach dieser Zeit noch solche Winkeltheater fortbestanden, so ist das, was auf ihnen gespielt wurde, nicht maßgebend für den Geschmack und die Bildung damaliger Zeit. Es handelt sich indessen nicht blos um diesen leicht zu beseitigenden Anachronismus. Vielmehr wird die Anschauungsweise von der untergeordneten Bildung des Publicums, wenngleich unter schonenderer Einkleidung, von vielen gelehrten Commentatoren geltend gemacht. Man vergißt dabei, daß nicht die Schauspielhäuser von Blackfriars und der Globus die einzigen Orte waren, wo Shakspere's Stücke aufgeführt wurden. Denn es ist bekannt genug, daß viele derselben am Hofe der gelehrten und feingebildeten Königin Elisabeth in Hamptonwurt sowohl als in Whitehal den allgemeinsten Beifall gehabt haben. Mit dem Regierungsantritt von Jakab I. wurde die Theilnahme des Hofes für dieselben noch gesteigert und

es gehört nur wenig Kenntniß von Shakspere dazu, um zu wissen, daß einzelne Stücke, wie Heinrich VIII. und Macbeth wahrscheinlich auch Troilus und Cressida geradezu darauf berechnet waren, vor diesem eifrigen Beschützer von Kunst und Wissenschaft aufgeführt zu werden. Auch in den Palästen und Schlössern angesehener Edelleute wurden viele Lustspiele und Tragödien Shakspere's vor einer auserlesenen Gesellschaft dargestellt. Wie immer auch die besondere Beziehung und Bedeutung des Sommernachtstraumes erklärt werden mag, so kann man sich von der Meinung nicht trennen, daß dieses dramatische Kunstwerk ursprünglich für einen bestimmten Kreis von Zuschauern abgefaßt worden ist. Hieraus geht zur Genüge hervor, daß, abgesehen von den Erfolgen, welche Shakspere's Schauspieler im Blackfriarstheater oder im Globus gehabt haben, ihnen aus den gebildetsten Kreisen der Gesellschaft die gültigsten Zeugnisse einer hohen Kunstfertigkeit ausgestellt werden konnten. Doch liegt nicht einmal die Wahrscheinlichkeit vor, daß die öffentlichen Theater nur von Ungebildeten besucht worden seien. Welche Einwendungen auch aus einer oberflächlichen Beurtheilung damaliger Bildungszustände abgeleitet werden mögen, so wird es nicht möglich sein, diejenigen Gründe zu entkräften, die in der Sache selbst liegen.

Wenn es möglich war, daß die tiefsinnigsten Schöpfungen Shakspere's allgemeinen Beifall erlangen konnten, so ist es undenkbar, daß sich das Publicum damaliger Zeit im Zustande der Unbildung oder gar der Rohheit befunden habe. Daß Richard III., Romeo und Julia, Heinrich IV. und Hamlet gleich mehreren anderen Tragödien Shakspere's eine allgemeine Beliebtheit gehabt haben, beweist die Thatsache ihres wiederholten Abdrucks um so mehr, da derselbe nur mit Schwierigkeit auszuführen war, und daß auch alle anderen Stücke Shakspere's, wenn sie gleich seltener oder vor der Folioausgabe gar nicht abgedruckt wurden, wie Othello, Macbeth, Cymbeline, Julius Cäsar und Coriolan, stets einen größeren Zulauf hatten als die anderer und selbst die des gelehrteren Ben Jonson, dafür

haben wir die untrüglichsten Zeugnisse von Zeitgenossen. Wie sollte man sich nun vorstellen können, die Gesammtheit habe sich nur an den sogenannten Kraftstellen, die freilich von manchen Betrachtern unseres Dichters oft genug für die eigentlichen Wahrzeichen seines Genies ausgegeben worden sind, oder es habe sich nur an den burlesken Nebenwerken ergötzt, ohne von der Größe der ganzen Erscheinung ergriffen zu werden? Oder wollte man gar glauben, die damaligen Schauspieler haben das rohe Gefühl damaliger Zeit nur mit gespreiztem Gebärdenspiele und übertriebenem Bombast in der Darstellung gewonnen, dann müßte man vor allem Anderen diesen Hamlet vergessen. Ihrem ganzen Gehalte nach verträgt keine Rolle weniger alles Unnatürliche und Gezwungene. Noch weniger ist an irgend einer Stelle auch nur die kleinste Uebertreibung im Ausdruck der vorgeschriebenen Worte und Empfindungen erträglich, weil sie eines Theils recht eigentlich auf der entschiedenen Abneigung gegen alles Unnatürliche und Unwahre beruht und andern Theils bei der krankhaften Gereiztheit gegen alles Unschöne in sittlicher wie geselliger Hinsicht an die äußersten Grenzen des Unnatürlichen streift. Diese Feinheit der Auffassung und Ausarbeitung mimisch wiederzugeben, erfordert meines Erachtens die äußerste Verläugnung aller kleinlichen Kunstgriffe und künstlichen Veranstaltungen. Nur wenn die größte Virtuosität, die ausgedehnteste Herrschaft über alle materiellen Mittel sich mit der tiefsten Innigkeit der künstlerischen Begeisterung völlig vereint hat, kann diese Aufgabe glücklich gelöst werden. Bei keiner Rolle unseres Dichters haben wir ein bestimmteres Anhalten darüber, daß er gerade eine solche Befähigung des darstellenden Künstlers vorausgesetzt hat. Wenn Prinz Hamlet den Schauspielern die auch damals nicht unbekannten Uebertreibungen und Unarten anderer ihres Gleichen als höchst abscheulich und verächtlich darstellt, wenn es ihm gelingt, das tiefste Geheimniß der ganzen Schauspielerkunst in den schärfsten Linien mit wenigen Worten auszusprechen, dürfen wir wohl mit Zuversicht annehmen, Shak-

spere habe sich diese Rolle in den besten Händen gedacht. Daran zu denken, daß ein damaliger Schauspieler der Shakspere'schen Gesellschaft bei der Rolle des Hamlet in demselben Augenblicke, wo er jene Worte äußert, sich selbst wie ein Termagant oder schlimmer als ein Herodes gebärden könne, oder sich vorzustellen, daß die Zuhörerschaft damaliger Zeit einem derartig zu Grunde gerichteten Hamlet Beifall geschenkt haben sollte, das wird, wie ich vermuthe, Niemand gelingen, ohne die lächerliche Abgeschmacktheit zu fühlen, die in einer solchen Vorstellung liegen würde.

Es würde mich nicht überraschen, wenn Sie mir vorhielten, es scheine als wolle ich dem ersten Darsteller des Hamlet als Bühnenkünstler eine eben so erhabene Stelle einräumen als Shakespere in seiner Eigenschaft als Dichter verdiene. Wenn ich die ganze Ausdehnung der Aufgabe in Verbindung mit den hervorragendsten Zügen damaliger Zeit betrachte, kann ich allerdings kaum eine andere Meinung haben. Darin, glaube ich, werden Sie mit mir übereinstimmen, daß es ungemein schwer ist, sich von den Zuständen des geistigen sowohl als des materiellen, des politischen und des sozialen Lebens in England während der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts ein abgerundetes Bild zu machen. Nicht die Mannichfaltigkeit der Lebenserscheinungen ist es allein, was uns verwirrt. In eben so hohem, ja vielleicht in noch höherem Grade wird unser Urtheil durch die Wahrnehmung der schroffsten Gegensätze nicht selten um so mehr befangen, als wir sie zuweilen nicht blos neben einander, sondern auch einen durch den andern bestehn sehen. Dieß gilt in Bezug auf alle verschiedenen Kreise. Denn gleichwie in politischer Hinsicht neben den Erscheinungen des stärksten Absolutismus sich die äußerste Freiheit und Unabhängigkeit der Meinungen geltend macht, meldet sich in kirchlicher Beziehung der puritanische Eifer als Widersacher der Mäßigung in der bischöfflichen Kirche, im sozialen Leben stehen der Ungebundenheit patriarchalischer Sitten und Gebräuche die überspanntesten Forderun-

gen einer neuen Sittenlehre von ascetischer Strenge gegenüber, und während alle Standesverhältnisse in den strengsten Regeln geschlossen scheinen, besteht dennoch unter den Mitgliedern verschiedener Stände ein weit freierer Verkehr, als in andern, dem Scheine nach vorurtheilsfreieren Zeiten. Noch können wir hinzufügen, daß neben den unläugbarsten Zeugnissen eines nicht blos ernsten, sondern selbst in vieler Hinsicht aufgeklärten Strebens nach wissenschaftlicher Bildung ein unüberwindlicher und in einzelnen Fällen sogar gefährlicher Hang zum Aberglauben seinen Tribut verlangt. Auch das ist auffallend, daß in Kleidung, Ausdrucksweise und anderen Aeußerlichkeiten die Laune der Mode eine bedeutende Rolle spielt, und dennoch von der tyrannischen Herrschaft der Convenienz, die das ganze Jahrhundert Ludwig XIV in Frankreich bezeichnet und im heutigen England eine große Gewalt ausübt, kaum einzelne Spuren zu bemerken sind.

Gewiß ist es, daß unter solchen Umständen sich die rein individuelle Kraft und Selbstständigkeit des Einzelnen sowohl als der verschiedenen Gliederungen der Gesellschaft und Nation am meisten ausbilden und geltend machen. Gewiß ist es ferner, daß gerade Shakspere ohne diese Zustände kaum denkbar, und ohne ihre Kenntniß nicht verständlich ist. Denn gleichwie in einer solchen Zeit jede Frage, jede Richtung des Geistes erlaubt, ja fast geboten scheint, gleichwie es der menschlichen Seelenthätigkeit und dem geistigen Streben gestattet scheint, nach den äußersten Grenzen der Befähigung hinauszugreifen, so bemerken wir auch bei ihm eine so große und ausgedehnte Freiheit in seinen geistigen Bewegungen und Anschauungen, daß wir keinen anderen Vergleichungspunkt für ihn haben, als die wunderbaren Zustände seiner Zeit; ein gedrängtes Bild von allen Bedingungen und Erfordernissen, aus denen sich die erhabensten Perioden der Weltgeschichte construiren. So gewiß aber dieser Gewinn, und so groß auch diese Gunst der Umstände ist, so gewichtig sind zugleich die Schwierigkeiten, eben so groß sind die Gefahren der Verirrung und des Untergangs der schönsten Kräfte

und Erscheinungen. Wir brauchen nicht weit nach Beweisen für diese Aufstellung zu suchen, wenn wir uns der seltsamen und bis zur Karikatur verschrobenen Gestalten einer falschen Originalität und eingebildeten Selbstständigkeit erinnern, von denen in Shakspere'schen und andern Stücken damaliger Zeit genug Beispiele vorkommen, und wenn wir auf das Ende blicken, auf welches wenige Jahre nach Shakspere's Tode der bedeutendste der Gegensätze im englischen Leben hinauslief. Dieselben Gefahren, welche wir an der Gesammtheit verwirklicht sehen, stehen dem Einzelnen in solchen Zuständen nahe, und Sie werden nicht den Nachweis darüber erwarten, daß diese Gefahren mit der Erhabenheit des Standpunktes, den der Einzelne einnimmt, wachsen müssen. Um mich nicht in die Aufzählung der möglichen Verirrungen zu verlieren, will ich Sie nur daran erinnern, daß in dem von Shakspere verfolgten Berufe das gänzliche Absein einer Schule, eines leitenden Musters und Vorbildes, ja selbst der bestimmte Anhalt für das, was Beifall erregen und die Meinungen gewinnen konnte, oft genug für einen großen Vortheil angesprochen worden ist. Aber es liegt in dieser Gestaltung der Aufgabe auch eine weit höhere Schwierigkeit, als gewöhnlich bemerkt wird, weil der Erfolg einer gelungenen Bestrebung auf solchem Boden mit so großer Gewalt auf uns wirkt, daß wir der Beurtheilung der überwundenen Schwierigkeit und dem Anschauen der vermiedenen Gefahren völlig entrückt werden. Ich glaube, daß gerade in diesem Umstande ein Beitrag zu der Erklärung vieler Mißverständnisse über Shakspere liegt; mindestens ist es mir häufig aufgefallen, wie uns eine verfehlte Auslegung, noch mehr eine voreilige Aenderung einzelner Stellen oder ganzer Stücke von Shakespere, darauf hinführt, zu bemerken, was der große Dichter in der Tiefe seiner Anschauungen hat vermeiden wollen, oder wie groß die Kunst war, mit welcher er eine große Schwierigkeit gelöst hat. Wir werden im Verlauf unserer Betrachtungen mehreren Beispielen davon begegnen.

Konnten aber die Shakspere'schen Dichtungen nur unter

so großen Geburtswehen das Licht der Welt erblicken, so sind wir ohne allen Zweifel zu dem Geständnisse genöthigt, daß ihre Wiedergeburt auf der Bühne, wenn auch nicht eine gleiche, so doch eine ungewöhnlich große Begabung verlangte. Sie werden, wie ich hoffe, keinen Anstoß an diesem Ausdruck nehmen, wenn Ihnen im Gedächtniß ist, daß von älteren Männern, die noch Fleck's Darstellung des Wallenstein gesehen hatten, nicht selten ausgesprochen wurde, er habe gewisser Maßen diese Rolle erst neu geschaffen. Wenn ich nun den Ruf Burbadge's in diesem Zusammenhange betrachte, so werden Sie den Ausspruch gerechtfertigt finden: wer es vermochte einen Richard III., Hamlet, Lear, Othello und andere große Gestalten Shakspere's dergestalt auf der Bühne wiederzugebären, daß nach den Ueberlieferungen aus seiner Zeit eine späte Nachwelt ihm noch den ersten Rang unter seines Gleichen einräumt, der muß im Besitze der höchsten, ja vielleicht einer Kunst gewesen sein, für die wir, mindestens nach heutigen Erscheinungen, keinen Maßstab mehr haben. Von einem Beifall, der nur auf dem Boden eines conventionellen Vorurtheils stände, kann unter den angeführten Umständen ohnedieß nicht die Rede sein. Wenn es sich um eine nur vorübergehende oder von zeitweiligen Umständen bedingte Geschmacksrichtung handelte, könnten wir weit eher den Beifall und die Gunst, welche Komiker damaliger Zeit genossen, als Wirkung derselben betrachten.

Auch ist es in dieser Beziehung bedeutsam, daß unter den Schauspielern, von denen uns P. Collier die Denkwürdigkeiten mittheilt, die überwiegende Zahl dem Fache der Komiker angehört, während Burbadge in dem ausgedehnten Ruhme seines tragischen Talentes fast ganz vereinzelt dasteht. Da nach allen diesen Anführungen, gegen die wahrhafte Gediegenheit dieses Künstlers kaum noch ein Zweifel erhoben werden kann, wird es erlaubt sein, in der Betrachtung seines Verhältnisses zu Shakspere noch einen Schritt weiter zu gehen. Daß zwischen dem Dichter und dem darstellenden Künstler

eine gegenseitige Wechselwirkung bestanden haben müsse, kann kaum noch Gegenstand der Vermuthung sein: es muß vielmehr zur Ueberzeugung werden. Man wird es aber auch nicht für unmöglich halten dürfen, daß nicht blos die allgemeine Beliebtheit Hamlet's durch die Darstellungen Burbadge's befördert worden sei, sondern auch, daß seine ausgebildete Kunstfertigkeit dem Dichter zur Ausführung mancher großen Rolle und namentlich zu der neuen Bearbeitung des Hamlet den letzten Anstoß gegeben habe.

Es kann nicht meine Meinung sein, behaupten zu wollen, daß die letzte Bearbeitung des Hamlet nur für Burbadge geschrieben sein müsse. Dieß würde fast angenommen werden dürfen, wenn man P. Colliers wiederholt ausgesprochene Erklärung für die in der letzten Szene des fünften Aktes enthaltene Andeutung von Hamlet's Wohlbeleibtheit und seinem kurzen Athem für völlig begründet und gerechtfertigt hielte. Der Grund, welchen dieser Kritiker dafür anführt, daß nämlich die bezüglichen Worte geschrieben worden seien, weil Burbadge damals von ähnlicher Gestalt gewesen sei, ist nicht einmal völlig zutreffend. Denn wäre es wahr, daß Burbadge früher den Jeronimo in Kyd's spanischer Tragödie gespielt hatte, so müßte man glauben, daß er von sehr kleiner Gestalt gewesen sei. Nach mehreren unzweideutigen Stellen in dieser Rolle ist mindestens nicht zu bezweifeln, daß sie auf einen Schauspieler von sehr geringer Größe berechnet war. Nun würde es aber doch fast zu viel verlangt sein, wenn man sich den ersten und vorzüglichsten Schauspieler des Hamlet kurz und dick vorstellen sollte. Unter allen Umständen ist es wohlthuender, diejenige Erklärung gelten zu lassen, welche in Goethe's Wilhelm Meister dem Angriff Aureliens auf den „fetten Hamlet" entgegengestellt wird. Auch Tieck war der Meinung, daß eine volle Gestalt mit der Gemüthsverfassung Hamlet's im Zusammenhang stehen könne.

Wie dem aber auch sei; es kann sich hierbei nicht darum handeln, eine unerquickliche Erklärung für die Entstehung die-

ses Meisterwerkes zu suchen. Nur darauf kam es an, auch in dieser Vermuthung eine Spur für die innige Verbindung anzudeuten, in welcher Burbadge mit Shakspere gestanden haben müsse. Denn in dieser liegt die stärkste Veranlassung, trotz aller möglichen Zweifel, in ihm eine große künstlerische Begabung vorauszusetzen. So gewiß wir in Shakspere selbst die größte dichterische Erscheinung, den tiefsten Menschenkenner, den Mann der feinsten und ausgedehntesten Bildung auch dann verehren müßten, wenn uns von seinen persönlichen und Lebensverhältnissen gar nichts bekannt wäre, so gewiß müssen wir überzeugt sein, daß dieser Burbadge, der sein spezieller Landsmann und vielleicht sein Jugendgenosse war, von dem er sich von der Zeit an, wo er die Bühne betrat, nicht wieder getrennt hat, und dem er endlich seine schönsten Dichtungen zur Darstellung vertraute, im Besitz einer nicht geringeren geistigen Bildung gewesen sei.

Was von Joseph Taylor, der wahrscheinlich der Nachfolger Burbadge's in der Rolle Hamlet war, zu berichten ist, werden Sie mir gestatten bis zum nächsten Schreiben zu verschieben. Denn es wird ohnedieß darauf zurückzukommen sein, wenn wir uns mit einer Betrachtung von Hamlet's Leben auf der Bühne von England nach der Shakspere'schen Zeit beschäftigen.

VIII.

Zeit der Revolution und Restauration. — Jos. Tayler, Lowin, Hart und Mohun. — Aufhebung des Theaters 1642 und 1648. — Wiederherstellung 1656. — Sir Will. D'Avenant. — Zustände der damaligen Zeit und der Theater. — Umarbeitungen Shakspe're'scher Stücke. — Hamlet. — Betterton. — Mrs. Saunderson und Andere. — 1740 Dav. Garrick. — War er der Wiedererwecker von Shakspere? — Seine Umarbeitungen Shakspere'scher Stücke und besonders Hamlets. — Garrick als Schauspieler. — Einige seiner Nachfolger.

Verehrter Freund!

Schon in dem letzten Schreiben ist vorübergehend angedeutet worden, daß die höchste Blüthe der dramatischen Kunst und Poesie bereits ihrem Abfalle zuneigt, kurz nach dem sich Shakspere von der Bühne zurückgezogen hatte. Was aus dem Bedürfnisse der Nation erwachsen und unter ihrem Schutze und Beifall zu der schönsten Frucht gereift war, das sollte nun dem Glanze des Hofes dienen. Glücklich, wenn der Hof erleuchtet und unbefangen genug war, die Freiheit der Kunst und Poesie zu achten und auf diesem Standpunkte davon absah, eine ausschließende Richtung des Geschmacks als gebieterisches Gesetz darüber, was für Poesie und Kunst gelten dürfe, aufzustellen und durchzuführen. Ich wüßte nicht, daß Jakob I. und Carl I. dieser Ruhm abgesprochen werden dürfte. Aber lassen Sie den Regenten und seinen Hof auch noch so erhaben über alle Vorurtheile sein, so wird dennoch eine Hofbühne sich in einem ganz anderen Verhältniß befinden als eine Nationalbühne. Daß England diese besaß, war der wesentlichste Grund für ihre freie und mächtige Ausbildung, und daß die Bühne und die dramatischen Dichter der letzten Shakspere'schen Periode und der ihm nachfolgenden Zeit immer mehr in die Abhängigkeit und unter den Einfluß des Hofes traten, war unzweifelhaft von wesentlichem Belang für ihr Versinken in Verirrungen und Schwächen. Die Mitglieder von Ben Jonson's

Schule, wie Beaumont und Fletcher, Webster, Shirley, Massinger und viele andere Nachfolger Shakspere's waren zwar an sich selbst nicht als ebenbürtige Bewerber um den Ruhm ihres großen Vorgängers anzusehen. Indessen stand ihnen an Begabung und Ausbildung genug zu Gebote, um die Bühne in höherem Glanze zu halten, wenn sie weniger nach der Gunst des Hofes und mehr nach der Befriedigung eines großen poetischen Bedürfnisses in der Nation gestrebt hätten. Was Graf W. Baudissin (Ben Jonson und seine Schule, Vorrede) hierüber ausspricht, muß ich ganz zu meiner Ansicht machen. Wir erblicken hier einen ähnlichen Vorgang, wie in dem Umstande, als in Italien kurz nach Raphaels Ableben die akademische Richtung der Schulen von Bologna, Venedig und später von Neapel die Oberhand gewannen über die unmittelbar aus dem inneren Bedürfniß hervorgehende Begeisterung. Gleichwie dort unter den Carrccis, Dommichino und Andern eine kirchliche Palastmalerei an die Stelle derjenigen Kunst trat, welche die Kirche poetisch verherrlichen wollte, gleichwie dort große Talente und Fähigkeiten dieser neuen Richtung dienten, so auch in England, wo das Streben nach einem, außer dem poetischen Bedürfniß liegenden Ziele von Männern bedeutender Begabung getragen wurde. Die Uebermacht der Vorurtheile und Mißverständnisse, welche auf jenem Wege entstanden waren und die zeichnenden Künste fast zwei Jahrhunderte beherrschten, ist von Winckelmann zuerst siegreich angegriffen und von einem nachfolgenden Geschlechte mindestens so weit überwunden worden, daß über die Unantastbarkeit der Muster aus jener großen Zeit nicht mehr gestritten wird. Anders ist es mit Shakspere und seiner Zeit; und gehen wir auf den Grund der Frage, warum noch immer Meinungen auftauchen, als sei trotz aller Vortrefflichkeit und Erhabenheit von Shakspere's Dichtungen Vieles an ihnen von einer aufgeklärteren und feiner gebildeten Zeit nicht zu ertragen, als dürfte man diese Musterwerke jeder Kürzung, Veränderung und Verstümmelung unterwerfen, um sie dem Bedürfnisse der Menge nach Unterhaltung und Be-

lustigung anzupassen, so kommen wir zu der Antwort, daß man sich von denjenigen Vorurtheilen und Mißverständnissen nicht freimachen kann, welche in gleicher Weise, wie bei den zeichnenden Künsten, aus der Zeit der Manier und der akademischen Schulansichten, aus einer mehr, als ein Jahrhundert andauernden Verstimmung des Urtheils und des Geschmacks emporgewachsen sind. Hier hört man Berufungen auf D'Avenant, Dryden, Aubrey und Betterton; dort wird mit Sicherheit ausgesprochen, die englische Nation habe ihren größten Dichter länger als ein Jahrhundert vergessen. Jenes beruht auf einer ungenügenden Prüfung des Werthes, der diesen Autoritäten beizumessen ist, diese Meinung ist ein thatsächlicher Irrthum. Beides aber kommt in der Wirkung darin überein, daß sich in Bezug auf die Berechtigung zum Urtheil über Shakspere die mangelhaftesten Ansichten bilden. Nicht daß die Ueberlieferungen über Shakspere und seine poetische Bedeutung gänzlich unterbrochen, sondern daß die Träger derselben der poetischen Atmosphäre aus Shakspere's Zeit entrückt worden waren, das ist das wahre Verhältniß der Sache. Deshalb können wir uns auf dem Wege, den wir zusammengehn wollen, der, wenn gleich unerfreulichen, Betrachtung dieser Gegenstände nicht entschlagen.

Daß die Ueberlieferung nicht völlig abriß, dafür sorgten, vielleicht unbewußter Weise, mehrere nicht unbedeutende Schauspieler, von denen Einige bis spät in die Zeiten der Revolution lebten, Andere das Ende derselben noch sahen. Unter diesen waren sogar Einige die ihre alte Kunst nach der Restauration wieder aufnahmen. Zu Jenen gehört der schon erwähnte Joseph Taylor, der ohne allen Zweifel ein ausgezeichneter Schauspieler der Shakspere'schen Gesellschaft gewesen war. Wiewohl er derselben nicht zu allen Zeiten angehört hatte, ist es dennoch nicht zu bezweifeln, daß er nach Burbadge die Rolle des Hamlet übernommen hat. Es ist sogar möglich, daß ihm über dieselbe noch Shakspere's Anweisungen zugänglich gewesen sind. Mindestens sind Nachweise vorhanden, daß er um 1613

zu Shakspere's Gesellschaft zurückgekehrt ist, und andere Rollen von Burbadge ihm außer der des Hamlet noch zugefallen sind. Sein Tod trat um das Jahr 1653 oder 1654 ein, wo er zu Richmond in dürftigen Umständen verstorben sein soll. Lowin, der ebenfalls in dem Verzeichniß der Folio-Ausgabe als Mitglied der Gesellschaft von Shakspere aufgeführt ist, starb in hohem Alter nach der Rückkunft Carls II. als Besitzer eines Gasthauses in der Nähe von London. Er ist derselbe, der für die Rolle des Fallstaff berühmt gewesen war. Steeven's führt zwar an, daß er auch den Hamlet gespielt habe und daß die schon erwähnte Stelle wegen der Wohlbeleibtheit auf ihn zu beziehen sei. Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß diese Nachricht gegründet sei. Zwei andere Schauspieler Namens Hart und Mohun sind schon in meinem vorigen Schreiben als solche aufgeführt worden, welche im königlichen Kriegsdienst zu Officieren befördert wurden. Sie hatten vor der Revolution als Capellknaben des Königs ihre Kunst erlernt und waren daher im Jahre 1660 noch jung genug, um auf der Bühne thätig zu sein. Hart wird besonders als Othello gerühmt.

Zu dem Allen gesellt sich der merkwürdige Umstand, daß selbst die puritanische Strenge und Härte kaum hinreichte, um das übermächtige Bedürfniß der Nation nach dramatischen Darstellungen mit einem Schlage zu ersticken. Das erste Verbot gegen alle theatralischen Vorstellungen vom Jahre 1642 muß nicht genügend gewesen sein, da das Parlament im Jahre 1647—48 ein zweites weit strengeres Anathem gegen dieselben schleuderte. Trotzdem fanden noch immer Darstellungen dramatischer Stücke in größter Heimlichkeit statt. Die fanatisirten Soldaten O. Cromwell's brachen bei einer dieser Vorstellungen in den Schlupfwinkel ein und mißhandelten die Schauspieler auf grausame Weise. Man muß sich, wie ich vermuthe, von diesen Zuständen die Vorstellung machen, daß die siegreiche Meinung durch die Gewalt des Terrorismus oben auf erhalten wurde, nicht aber der Ausdruck von der Mehrheit der Nation war; eine Erscheinung, die sich in der Aufregung der Leidenschaften zu

allen revolutionären Zeiten wiederholt. Die Bestätigung dieser Annahme liegt in der Thatsache, daß selbst unter der noch andauernden, wiewohl dem Verfalle entgegeneilenden Herrschaft der Puritaner ein eigenes öffentliches Theater errichtet wurde. Dieß geschah im Jahre 1656 und da der zu diesem Zwecke benutzte Raum in Rutlandhouse nicht mehr genügte, gründete man im Jahre 1658 ein neues Schauspielhaus in Drury-Lane. Der Mann dieser Unternehmung war der vielfach genannte Sir William D'Avenant, derselbe, der, wenn es sich um Traditionen von Shakspere handelt, in der Regel als der älteste und leider auch oft als der beste Gewährsmann bezeichnet wird. Bei so wichtigem Anlaß liegt es daher nahe, zu fragen, wer war dieser Mann uud welche Bürgschaft kann uns sein Ruf und sein Name für Ueberlieferungen geben, die mit dem Bilde, das wir uns von Shakspere nach seinen Schriften machen müssen, nur schwer in Einklang zu bringen sind?

Er war im Februar 1605 zu Oxford geboren, wo sein Vater das vielbesuchte Gasthaus zur Krone besaß und den Ruf eines angesehenen Bürgers genoß. Schon hier knüpft die Tradition über Shakspere an, da sie die Mutter D'Avenant's zu einer überaus schönen Frau macht und berichtet, bei seinen wiederholten Reisen von London nach Stratford am Avon sei Shakspere oft in diesem Gasthause eingekehrt. Bei diesen Gelegenheiten habe sich zwischen dem Dichter und der schönen Frau ein Liebeshandel entsponnen und S. W. D'Avenant sei wahrscheinlich der natürliche Sohn von William Shakspere. Doch wer brachte diese Klatscherei auf? Man beruft sich dabei auf einen Oxforder Gelehrten Namens Aubrey, der 1625 oder 1626 geboren war, und um 1700 starb. Unter dem von Malone (Histor. account p. 221.) aufgeführten Titel: MS. Aubrey Mns. Assmol. Oxon. Lives befinden sich in der Bodleian Library zu Oxford einige Aufzeichnungen dieses Mannes über mehrere ausgezeichnete Schriftsteller, so auch über Shakspere. Hier ist es, wo unter Andern die alberne Sage darüber, daß der junge W. Shakspere ein Fleischerlehrling gewesen

sei, ferner die über den Wucherer John Combes und mehreres der Art seinen Ausgang findet. Was uns Malone darüber mittheilt, trägt so sehr den Stempel des unhaltbaren Geklätsches, daß es kaum der ernsten Prüfung werth ist, welche ihm Malone widmet. Aber dennoch ist es in die Welt verbreitet worden und hat nicht verfehlt das Urtheil über Shakspere zu benachtheiligen. Man kann daher dem vor Kurzem laut gewordenen Eifer Bellew's (Sh. home Lond. 1863) nicht Unrecht geben, wenn er diese, wiewohl oft widerlegten, Gerede als ein Geklätsch der gemeinsten Art bezeichnet. Ist es ferner wahr, daß S. W. D'Avenant es nicht ungern hörte, wenn er für den natürlichen Sohn Shakspere's angesprochen wurde, weil er sich einbildete eine poetische Verwandtschaft mit ihm zu haben, so ist dies ein Grund mehr, alle Traditionen, die von dem jedenfalls sehr eiteln und in einem höchst abenteuerlichen Lichte stehenden Manne ausgingen, mit dem größten Mißtrauen zu betrachten. Nachdem er eine oberflächliche wissenschaftliche Bildung genossen hatte, kam er an den Hof Carls I. wurde an demselben nach Ben Jonsons Tode 1637 zum poeta laureatus ernannt und erhielt 1639 ein Patent zur Gründung eines neuen Schauspielhauses. Bei Ausbruch des Bürgerkrieges diente er dem König, fiel in die Hände der entgegenstehenden Partei und ward gefangen gesetzt, entkam aber und leistete dem König abermals Dienste, wo er unter dem Herzog New-Castle zum lieutenant general of the ordnance befördert wurde. Selbst die Geschichte erwähnt ihn (The history of de rebellion by Edw. Earl of Clarendon London. Vol. III. p. 32.) wegen einer mißglückten Sendung der Königin an den König. Nachdem dieser am 1. Februar 1649 hingerichtet worden, fiel er abermals in die Hände der Presbyterianer, bei Gelegenheit eines, wahrscheinlich ebenso ungeschickt als sinnlos begonnenen Unternehmens behufs der Gründung einer Colonie in Virginien. Hier soll er durch Milton's Einfluß von der Hinrichtung errettet worden sein. Auch wird er in Milton's Leben erwähnt, da er denselben später von einem gleichen Schicksal erlöst haben soll.

Hier ist es, wo die Thätigkeit des immerhin merkwürdigen Mannes für die Bühne wieder beginnt. Da man unter dem immer mehr verlöschenden Feuer der puritanischen Gewaltherrschaft dennoch die erneute Darstellung der unmoralisch und als sündhaft verschrienen älteren Komödien, Historien und Tragödien scheute, so ergriff D'Avenant das Auskunftsmittel, dramatische Dichtungen seiner Schöpfung in der Form von Opern, aufgestutzt mit moralischen Redensarten und Tiraden, sowie verherrlicht mit glänzenden Dekorationen und Szenerien darzustellen. So hatte sich denn schon die ihrem Ende nahende Republik ein Hoftheater nach ihrer Art geschaffen. Als im Jahre 1660 der König zurückkehrte, wurde D'Avenant das Haupt der Schauspieler des Herzogs von York, die zuerst in dem sogenannten Cockpit bei Drury-Lane und dann in Lincolns-Inn-Field spielten, während Henry Killegrew an der Spitze der Schauspieler des Königs stand und mit diesen das Theater im Red-Bull benutzte.

Zwischen diesen Gesellschaften entspann sich ein heftiger Kampf um den Vorrang im Beifall des Publicums, wobei, wie der Biograph von Betterton sich ausdrückt, Musik, Maschinerien und Szenerien als Kriegswerkzeuge dienten. Von der Bedeutung, welche die Letzteren mit D'Avenant auf dem Theater gewonnen, ist schon die Rede gewesen. Ich will daher dieses Thema nicht noch ein Mal aufnehmen. Noch neuer war jedenfalls die Zuflucht, die man zur Musik nahm, und es macht einen eigenen Eindruck, wenn der Dichter Dryden in seinem Aufsatze über heroische Theaterstücke, wie es scheint zum Lobe D'Avenants, bemerkt, daß er bei der Wahl seiner Musik die italienischen Opern und bei der Ausführung seiner Charaktere Corneille zum Muster genommen habe.

Sie werden meinen, es sei hiermit genug gesagt, um den Geist zu bezeichnen, in welchem die Wiederherstellung der Bühne in England ausgeführt wurde. Aber es bleibt noch Vieles zu sagen übrig. Daß man den tiefen Ernst, der neben der heitersten Laune in der Shakspere'schen Zeit herrschte, mit dem

Tand der Oper, dem Gepränge von Szenerien und dem Prunke fader Moralisterei vertauschen und in diesem eiteln Spiele sogar wetteifern konnte, muß begreiflicher Weise einen tieferen Grund gehabt haben. Giebt es doch nicht leicht irgend eine Verirrung und wäre sie auch noch so groß, die sich nicht als die nothwendige Folge eines eigenthümlichen Zusammentreffens von Umständen erklären ließe. Und so scheint es auch hier gewesen zu sein. Mit der Revolution war in Sitten, Gebräuchen und Gewohnheiten Alles erschüttert, ja sogar die Sprache hatte in Form und Wesen eine gewaltige Veränderung erfahren. Mit einem Worte das alte fröhliche England, wie es zu Shakspere's Zeiten bestanden hatte, war untergegangen. Der Umschlag zu einer neuen Geschichtsperiode zeigte sich aber eben so eigenthümlich als der Umsturz des Alten gewesen war. Gleich wie die Puritaner trotz aller Kraft, Ausdauer und Einsicht, ja man darf sagen trotz der scheinbaren Berechtigung, die ihnen aus mannichfachen Schwächen und Fehlern der Gegner erwuchsen, in leidenschaftlicher Strenge und Härte ihr Ziel übersprungen hatten, so überschritt das Zeitalter der Restauration das Maaß in der an sich selbst berechtigten Wiederaufnahme von Forderungen und Rechten an die Freiheiten des geselligen Verkehrs und der politischen Gestaltungen. Es scheint als habe die menschliche Natur wegen widersinniger Beeinträchtigungen Rache nehmen wollen und als sei sie dadurch in das entgegengesetzte Extrem gefallen. Mit der politischen Geschichte haben wir uns hier nicht zu befassen. Doch wenn sie die gesellige Bildung und die mit ihr zusammenhängende Literatur ins Auge fassen, so werden sie eine Entsittlichung gewahr werden, wie sie selten in höherm Grade vorgekommen ist. Ich rede hier vorzugsweise von dem Kreise des Hofes. Denn eines Theils wirkte in den mittleren und unteren Schichten der Bevölkerung die puritanische Zucht in einer milderen und verständigeren Weise noch lange nach, und andern Theils ist das, was wir zu betrachten haben, vorzugsweise das Eigenthum der höfischen Cirkel. Bei der losen Beobachtung

von allen Regeln der Sittlichkeit war indessen der Hof Carls II. eine der glänzendsten Erscheinungen; und darf man den Berichten der Zeitgenossen trauen, so muß der König selbst zu den einnehmendsten Persönlichkeiten gehört haben. Von seinem langen Aufenthalt in Frankreich brachte er nicht allein die feinsten Formen des Umgangs mit, sondern auch einen gebildeten Geist. Sie können wohl glauben, daß unter solchen Umständen der Mangel an sittlichen Grundsätzen am Gefährlichsten werden mußte. Dieß war um so mehr der Fall, als man sich zugleich in dem äußersten Indifferentismus in religiöser Beziehung, ja sogar zuweilen in dem völligen Verläugnen aller Religiosität gefiel.

Hiernach ist es kaum noch nöthig, Ihnen den vorherrschenden Charakter der dramatischen Literatur zu schildern. Denn lesen sie die Stücke, die damals mit Beifall gesehn wurden, so werden Sie erstaunen, mit welcher Frechheit in den Meisten derselben die anstößigsten Situationen dargestellt werden. Das war also die Atmosphäre, in der Shakspere's Dichtungen noch sollen fortgelebt haben und in der sie, wie Sie bald sehn werden, allerdings der Vergessenheit nicht ganz verfielen. Hier muß ich noch etwas einschalten, was dazu nöthig ist, um zu begreifen, daß der Atmosphäre von Shakspere's Dichtungen nichts fremder sein konnte, als eine solche Zuchtlosigkeit der Sitten. Die wiederholten Vorwürfe, welche in Bezug auf eine zu große Freiheit, ja selbst eine anstößige Schlüpfrigkeit in den Reden auch gegen Shakspere ausgesprochen worden sind, haben sich auch gegen die Worte Hamlets in der Theaterscene gerichtet. Man könnte daher leicht die Bemerkung einhalten, daß in dieser Beziehung die Veränderung kaum wesentlich erscheine. Und doch bestand sie in einer völligen Umgestaltung des sittlichen Standpunktes. Zuerst ist anzuführen, daß durch die allzugeringe Sorgfalt, welche besonders ältere Commentatoren auf die Erforschung der zu Shakspere's Zeiten üblichen Sprache verwendet haben, Manches für Anstößig oder gar obszön ausgegeben worden ist, was es in der That nicht war. Aus dem

Buche des Amerikaners R. Gr. White (Sh. Scollar) sowie aus der Vorrede von Gifford zu Ben Jonson's Werken sind Beispiele dafür anzuführen. Auch die Worte, welche Hamlet in der genannten Scene gegen Ophelia ausspricht, haben keineswegs alle den anstößigen Sinn, der ihnen, selbst von neueren Auslegern beigelegt wird. Wären sie in der That von der Bedeutung, die Viele darin finden, so würde weder Coleridge noch Chls. Knight von ihnen gesagt haben, daß die Freiheiten, welche er sich gegen Ophelia erlaubt, da sie eben so fern von Bitterkeit als von Schärfe sind, von der Art seien, daß zu Shakspere's Zeiten ein reines Ohr nicht davon beleidigt worden wäre. (Pictor. ed. Vol. V. Hamlet.)

Ferner könnte man sich des Ausspruchs Schlegel's in dieser Beziehung bedienen. In seinen Vorlesungen über Poesie und Kunst stellt er die berechtigte Behauptung auf, daß gegenüber seinen Zeitgenossen Shakspere noch überaus rein sei. Wahr ist es allerdings, daß andere dramatische Dichter seiner Zeit sich weit größere Freiheiten nicht blos in Worten und Reden, sondern auch in der Darstellung anstößiger Situationen erlaubten. Demungeachtet wird man sich sehr täuschen, wenn man daraus auf eine allgemeine Sittenlosigkeit damaliger Zeit schließen wollte. Was ich Ihnen in meinem letzten Briefe darüber ausgesprochen habe, schließt zwar den Vorwurf einer außerordentlichen Freiheit in Sitten und Gebräuchen nicht aus. Aber es ist damit auch ausgesprochen, daß diese Ungebundenheit, wo sie Uebergriffen verfiel, den Contrast bildete zu einer nicht geringeren Strenge und Reinheit. Daher kommt es auch, daß, wo anstößige Situationen geschildert sind, diese Darstellungen niemals den Zweck haben, dieselben zu entschuldigen oder zu rechtfertigen, sondern vielmehr ihre Verwerflichkeit in das rechte Licht zu stellen.

Weder die geniale Liederlichkeit Fallstaff's, noch die gemeine Sittenlosigkeit Luzio's in Maaß für Maaß sind als nachahmungswürdige Muster aufgestellt. Auch ist das Urtheil über Beide in des Dichters Darstellung augenfällig genug ausge-

sprochen, um sich darüber nicht zu täuschen. Man kann allenfalls den Satz aufstellen, daß die Duldung solcher Darstellungen auf der Bühne gegen das sittliche Zartgefühl spreche. Aber es ist mehr als zweifelhaft, ob in demjenigen Zartgefühle, das diesen Einwand erhebt, die wahre Sittlichkeit beruhe. Die Erfahrung beweist vielmehr, daß es gerade dieses sogenannte Zartgefühl ist, hinter welchem sich oft die Furcht verbirgt, etwas der Oeffentlichkeit preisgegeben zu sehn, was man im Geheimen zu pflegen und zu hegen liebt. Von diesem falschen Zartgefühl war allerdings die Shakspere'sche Zeit, wenn auch nicht völlig frei, so dennoch nicht beherrscht. Deshalb finden sich auch in Shakspere's Stücken nicht selten die augenfälligsten Rügen gegen diese Verirrung, und wer seine Schriften mit Aufmerksamkeit liest, wird bemerken, daß Anspielungen auf dieselbe gerade da am häufigsten vorkommen, wo es sich vorzugsweise um die Schilderung der edelsten und reinsten Frauenbilder handelt. Noch muß hinzugefügt werden, daß es völlig unbegreiflich sein würde, wie Shakspere auf die Theilnahme für die edelsten und reinsten Charaktere hätte rechnen können, wenn er für eine sitttenlose Zeit geschrieben hätte, oder wie er vermocht haben sollte diese Bilder, von denen heute noch mehrere fast sprichwörtlich geworden sind, mit der größten Lebensfähigkeit hinzustellen, wenn er das Werkzeug und der Diener einer allgemein herrschenden Sittenlosigkeit gewesen wäre.

Als eine völlige Umkehrung dessen, was Shakspere und seine Zeit bezeichnet, muß es daher angesehen werden, wenn unter Andern Wicherley, um nur Einen aus dem Schwarm der lasciven Lustspieldichter des siebenzehnten Jahrhunderts zu nennen, zu diesen Dienste sich erniedrigte. Allerdings fehlt es der damaligen Zeit nicht ganz an Talenten, und es würde ohne Beispiel sein, daß der, wiewohl einer ganz anderen Sphäre angehörige, Milton gar kein Gemüth berührt und auf eine bessere Bahn gelenkt haben sollte. Wie weit dies Letztere der Fall war zu untersuchen, liegt nicht auf unserem Wege. Doch fragen Sie im Allgemeinen nach Talenten jener Zeit, so darf

ich Ihnen wohl D'Avenant und Dryden, vorzugsweise aber den jüngeren und leider zu früh verstorbenen Ottway nennen. Auch Congreve neigte am Ende des Jahrhunderts im Lustspiel auf die bessere Seite. Er hörte doch mindestens auf die lauten und heftigen Vorwürfe, welche Collier gegen die Zügellosigkeit der Bühne ausgesprochen hatte. Dagegen sind C. Cibber's Lustspiele noch im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts voll der größten Ausgelassenheiten. Nur bleibt es ein schmerzlicher Eindruck, daß gerade diese Zeit, die so tief unter Shakspere stand, den ersten Ton für die ein ganzes Jahrhundert überdauernde Nichtachtung ihres größten Genius anstimmte. Was auf dem Wege der Kritik gegen ihn gesündigt worden ist, will ich nicht erwähnen. Sehen wir aber auf die Umarbeitungen und Verstümmelungen, die gerade in dieser Zeit mit dem größten Eifer bewerkstelligt wurden, so können wir uns der tiefsten Wehmuth nicht erwehren. D'Avenant und Dryden überarbeiteten den Sturm. Macbeth wurde in eine Oper verwandelt, in der man die Luftsprünge der Hexen bei grausenhafter Musik bewunderte. Der König Lear wurde von Tate in ein schales Drama umgestaltet. Aus Maaß für Maaß und Viel Lärmen um Nichts zimmerte D'Avenant ein Stück unter dem Titel law for love zusammen, Cymbeline wurde nach Durfey's Bearbeitung unter dem Namen „the Injured Princess“ gegeben, bis spät in das achtzehnte Jahrhundert hinein waren noch C. Cibbers Umarbeitungen des König Johann und Richard III. auf der Bühne. Doch genug von diesen einzelnen Symptomen der Barbarei, deren noch viele andere aufgezählt werden könnten.

Wie lebte nun in solchen Zeiten unser Hamlet? Ich muß es für wunderbar und für ein Zeichen der Ehrfurcht halten, welche dieses Meisterwerk den Jüngern dieser verwirrten Zeit einflößte, daß es dem allgemeinen Verhängniß einer gänzlichen Umwandlung entging. Mindestens finde ich bis zu Garricks Zeiten keine Spur einer solchen. Darüber, ob Hamlet das erste Stück Shakspere's gewesen sei, das nach der Restauration

auf einem englischen Theater aufgeführt worden ist, gehen die Berichte Malone's und Th. Davies auseinander. Indem sich beide auf Downs Fragment berufen, behauptet dieser, auf der Bühne des Herzogs von York habe man mit Hamlet begonnen, während Malone angiebt, das Theater sei mit Heinrich IV. eröffnet worden. Leider ist mir die Quelle, aus der beide schöpften, nicht zugänglich gewesen und ich vermag daher nicht zu entscheiden, welcher von Beiden dieselbe am Genauesten geprüft hat; ein Umstand, den ich um so mehr beklage, als nach Malone's Angaben auf Killegrew's Theater nur Heinrich IV., Othello, die lustigen Weiber von Windsor und Julius Cäsar gegeben worden sein sollen, darüber aber, wenn und ob auf D'Avenants Bühne Hamlet aufgeführt worden sei, nur Vermuthungen ausgesprochen sind. Nur darin stimmen beide überein, daß Betterton nicht allein der erste, sondern auch der vorzüglichste Darsteller Hamlets zur Zeit der Restauration gewesen sei. Auch erzählen beide, er sei von D'Avenant in dieser Rolle unterrichtet worden, wobei die Erinnerungen des Letzteren an Taylors Darstellungen unter Shakspere's Leitung von dem bedeutendsten Einfluß gewesen seien. Nach der Lebensbeschreibung von Betterton*) konnte er bei dem Beginn von D'Avenants Führung kaum über 25 Jahr alt gewesen sein, da seine Geburt in das Jahr 1635 gesetzt wird. Ueber die Feinheit seiner Bildung können wir nicht in Zweifel sein, da er an dem Hofe Carl II. in großer Gunst stand und, wie berichtet wird, den Töchtern des Herzogs von York (nachher Jakob II.), den Prinzessinnen Maria und Anna, (beide später als Königinnen bekannt) als Lehrer bei der Aufführung eines Stückes von D'Avenant durch mehrere Personen des Hofes diente. Auch ward er vom König selbst mit dem Auftrage beehrt, nach Frankreich zu reisen, um daselbst neue Szenerien für das Theater zu besorgen. Nach Bildnissen zu urtheilen, die ich von ihm gesehen habe, muß er eine bedeut-

---

*) Biographia Britannica. Cibber's lives of poets.

same Gesichtsbildung gehabt haben. Von seiner Stimme wird nicht allein der Wohllaut, sondern auch eine eigenthümliche Biegsamkeit gerühmt. In der schon angeführten Lebensbeschreibung*), die nicht von Theoph. Cibber selbst geschrieben ist, wird seine Darstellung des Hamlet mit solcher Wärme und Lebhaftigkeit geschildert, daß man den Verfasser für einen Augenzeugen, und zwar für einen solchen halten muß, der den Schauspieler nicht nur in dieser, sondern auch in anderen großen Rollen Shakspere's mit großer Aufmerksamkeit und Einsicht beobachtet hat. Ich beklage, daß ich Ihnen nicht die ganze Stelle in der Uebersetzung wiedergeben kann, da sie für dieses Schreiben zu lang ist, möchte aber wünschen, daß sie jeder Künstler, dem die Rolle des Hamlet zu Theil wird, kennen lernte, um sich an ihr besonders darüber zu unterrichten, welche Fehler von anderen Schauspielern häufig begangen, von Betterton aber mit seltener Meisterschaft vermieden worden sind. Im Allgemeinen ist daraus abzunehmen, daß er die Kunst nicht nur den Zuschauer, sondern auch seine Mitspieler ganz in die Situation der darzustellenden Handlung zu versetzen, in hohem Grade besessen hat. An einer andern Stelle wird erzählt, sein ganzes Aeußere sei bei der ersten Erscheinung des Geistes von so großer Wirkung gewesen, daß der Schauspieler Booth, der später als Betterton eingetreten war und den Geist spielte, im höchsten Grade davon ergriffen worden sein soll. Betterton spielte den Hamlet bis in sein hohes Alter. Nachdem er in einer unglücklichen Speculation sein Vermögen verloren und auch bei dieser Gelegenheit ein seltenes Beispiel von aufopfernder Freundschaft gegeben hatte, zeigte ihm das Publicum im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts eine so lebhafte Theilnahme, daß die ihm zufallenden Benefiz-Vorstellungen stets einen ungewöhnlich hohen Ertrag gewährten. Durch diesen Umstand zur Dankbarkeit aufgefordert, gab er noch im letzten Jahre seines Lebens dem allgemein ausge-

---

*) Cibber's lives of poets Vol. III. p. 159. (ed. Lond. 1750.)

sprochenen Wunsche nach, noch ein Mal die Rolle des Hamlet zu geben. Wiewohl er von gichtischen Leiden in hohem Grade heimgesucht war und deshalb der größten Schonung bedurfte, trat er dennoch am 20. September 1709 als Hamlet auf und soll bei dieser Gelegenheit das Publicum durch seine Lebendigkeit und Kraft der Darstellung überrascht haben. Im April des Jahres 1710 fiel ihm abermals ein Benefiz zu. Trotz der vermehrten Leiden, welche ihm seine Kraftanstrengung des letzten Herbstes für die Dauer des Winters zugezogen hatte, führte er die in the Maids tragedy ihm gehörende Rolle mit gewohnter Meisterschaft aus. Aber es war sein letzter Triumph. Er starb am vierzehnten Tage nach dieser Vorstellung, am 28. April 1710.

Mit der Wiederherstellung der Bühne zur Zeit Carls II. kam bekannter Maßen die Neuerung auf, daß die Rollen der Frauen nicht mehr, wie früher, von Knaben, sondern von Schauspielerinnen aufgeführt werden. Man streitet darüber, in welchem Jahre diese Aenderung eingetreten und welche die erste Schauspielerin gewesen sei. Aus dem Jahre 1663 haben wir eine Nachricht, daß eine Mrs. Hughs*) in Drury-Lane als Desdemona aufgetreten sei. Auch theilt uns Malone einen Prolog zum Othello mit, in welchem die neu auftretenden Schauspielerinnen dem Publikum empfohlen werden, ohne jedoch entscheiden zu können, ob dieser Prolog mit jener Aufführung von einem Datum ist. Vielmehr berichtet er zugleich eine Sage, nach welcher Mrs. Saunderson im Schauspielhause, the Red Bull, die erste Frau gewesen sei, welche die Bühne betreten habe. Diese Schauspielerin wird von mehreren Berichterstattern für ihre dramatische Kunst vorzugsweise gerühmt. Sie wurde nachher die Gattin Bettertons und spielte die Ophelia mit großem Beifall. Doch behauptet Davies**), der allerdings von ihr nur die Ueberlieferung kennen konnte, diese

*) Mal. hist. acc. p. 138.
**) Dram. Misc. Vol. III. p. 126.

Rolle sei bis zum Auftreten der weit späteren Mrs. Cibber nie in ihrer vollen Bedeutung erfaßt worden. Die Feinheit und zarte Weichheit, mit welcher sie von dieser Schauspielerin dargestellt worden sei, soll keine ihrer Nachfolgerinnen wieder in gleichem Maße erreicht haben und die Erinnerung an ihre Erfolge soll noch lange Zeit das Publicum gegen spätere Künstlerinnen ungerecht gemacht haben, wenngleich unter diesen manche Lob verdient habe. Auch die erste Schauspielerin für die Rolle der Königin wird unter dem Namen der Mrs. Stinge von der Ueberlieferung genannt.

So viel ist gewiß, daß Hamlet niemals von dem Repertoir wieder verschwand. Mit dieser sowie mit den anderen Rollen dieses Stückes stehen daher bis zu Garrick viele Namen tüchtiger Schauspieler in Verbindung. So spielte um 1726 Wilks den Hamlet in Drury-Lane mit vielem Beifall, Ryan gab dieselbe Rolle auf dem Theater von Lincolns-Inn-Field, neben diesem hatten Keen, Quin und Hulet nach einander die Rolle des Königs, die aber in jener Zeit gewisser Maßen verrufen war und nicht gern übernommen wurde. Mrs. Porter war die Königin in Drury-Lane und Mrs. Hallam in Lincolns-Inn-Field.

Vom Jahre 1740 an rechnen die meisten englischen Kritiker den Beginn einer neuen Zeit für die Bühne. In diesem Jahre trat David Garrick auf einem untergeordneten Theater, in Goodmans Field zu Ipswich auf. Seine erste Rolle war Abram in Oroonoko, einem damals sehr beliebten Trauerspiele von Southern. Der Erfolg seiner ersten Leistungen war im höchsten Grade überraschend; denn es dauerte nicht lange, so sahen sich die beiden ersten Theater der Stadt, zu Coventgarden und Drury-Lane von dem Publicum fast verlassen und die vornehmste Welt strömte nach dem sonst gering geachteten Schauspielhause, um die Darstellungen des jungen Mannes zu bewundern. Dieß war vorzugsweise die Folge der gewaltigen Wirkung, welche er im nächsten Jahre in den Rollen Richards III. und King Lear hervorbrachte. Er darf in der That für einen

Mann von den außerordentlichsten Fähigkeiten gelten; und man ist um so mehr zu dieser Annahme berechtigt, wenn man ihn von Engländern sowohl als von Deutschen als den Wiedererwecker Shakspere's rühmen hört. Ob die innige Freundschaft, in der Garrick bekannter Maßen mit Sam. Johnson lebte, hierbei von wesentlichem Einfluß gewesen sei, wird nicht leicht zu entscheiden sein. Man könnte mindestens bezweifeln, daß die trockene Pedanterie, welche man dem großen Gelehrten in der Regel vorwirft, dem dramatischen Talente Garricks von ersprießlichem Nutzen habe sein können. Nur eins darf meines Erachtens als gewiß angenommen werden. Was man auch über Johnsons ästhetisches Urtheil denken möge, so wird man ihm dennoch ein überaus ernstes und ausdauerndes Streben nach erschöpfender Gediegenheit nicht absprechen können. Wenn er in dieser Beziehung Garrick zum Muster und Vorbild diente, so kann dieser wesentlich von ihm gewonnen haben.

Gehen wir nun aber weiter und fassen wir die, fast wie ein unerschütterliches Axiom aufgestellte Behauptung in's Auge, daß nämlich Garrick Shakspere erst wieder der Nation geschenkt, daß er gewisser Maßen diesen großen Dichter wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen habe, so müssen wir noch zweifelhafter darüber werden, wie dieß gerade in der engen Freundschaft mit Johnson denkbar sei. Denn mit aller Achtung vor der gewaltigen Gelehrsamkeit von Sam. Johnson wird in heutigen Tagen schwerlich noch die Behauptung aufgestellt werden, daß sein Urtheil über Shakspere maßgebend sein könne. Haben sich doch sogar Stimmen hören lassen, welche ihm in dieser Beziehung ungefähr dieselbe Rolle in England zusprechen, welche sein Zeitgenosse Gottsched in Deutschland gespielt habe. Es liegt außer den Grenzen dieses Aufsatzes, den großen Abstand zwischen beiden nachzuweisen; indessen giebt doch diese, immerhin nicht völlig unzutreffende, Vergleichung den Maßstab über die allgemeine Schätzung seiner Verdienste um Shakspere. Es wird daher nicht unbillig scheinen, wenn man die Meinung abweisen muß, daß Garricks Jugendfreund in dieser Be-

ziehung von einem entscheidenden Einfluß auf ihn gewesen sein könne.

Aber der Satz, Garrick habe Shakspere wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen, ist, wie Sie schon aus dem ersten Theile meines heutigen Schreibens entnehmen können, nicht buchstäblich wahr. Schon die wenigen Namen Shakspere'scher Stücke, welche ich Ihnen dort genannt habe, sind Beweises genug, daß mindestens vom Jahre 1663 an seine Dichtungen nicht von der Bühne verbannt, geschweige denn vergessen waren. Doch habe ich, um nicht zu weitläufig zu werden, keineswegs alle Stücke von Shakspere aufgeführt, welche in der Zeit von 1663 bis 1740 in London mit Beifall gegeben und gesehen worden sind. Ueberdieß fallen bekannter Maßen in diese Periode zwei neue Folio-Ausgaben von Shakspere (1664 und 1685) und drei Quartausgaben Hamlets (1683, 1695, 1703), ferner beginnt dreißig Jahre vor Garricks erstem Auftreten und sechs Jahre vor seiner Geburt mit Rowe 1709/10 die Reihe der kritischen Herausgeber. Fünfzehn Jahre später (1725) folgt Pope nach, und acht Jahre nachher (1733) tritt schon der allerdings minder gelehrte Lewis Theobald als Vertheidiger Shakspere's gegen unberechtigte Emendationen auf. Daß also Shakspere vor Garricks Auftreten nicht in völliger Vergessenheit ruhte — sowie dieß überhaupt niemals der Fall gewesen ist — bedarf keiner besonderen Beweisführung. Man wird aber vielleicht anführen, wiewohl in jener Darstellungsweise eine mißverständliche Uebertreibung liege, habe dennoch Garrick Shakspere zu dem Rechte der Verehrung und Bewunderung, welches ihm gebühre, wieder verholfen. Die Thatsache ist allerdings unläugbar, daß im Beginn der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Kritik Shakspere's eine neue Richtung annahm. Man beginnt nun die Originalausgaben mit größerer Gewissenhaftigkeit zu prüfen. Auch werden die Vorgänger und Zeitgenossen Shakspere's in's Auge gefaßt, um aus ihnen darüber klar zu werden, welche Stelle Shakspere in seiner Zeit eingenommen habe. Charles

Knight*) bezeichnet diese Schule mit dem Namen der black-letter-critics, weil in ihr zuerst das mühsame Durchforschen alter Drucke und Dokumente aufkam. Um nicht zu weitläufig zu werden, will ich Ihnen nur die Namen von Steevens und Malone, sowie von Dodsley und Percy nennen, wiewohl noch manche Andere der Erwähnung werth wären. Denn die ersten vertreten die fleißigste Forschung über Shakspere selbst und die letzteren haben das Verdienst, andere Monumente der Poesie aus seiner Zeit und Vorzeit gesammelt und veröffentlicht zu haben.

Wenn Garrick, sei es mittelbar oder unmittelbar hierauf gewirkt hat, so sind wir ihm allerdings vielen Dank schuldig. Auch liegt es nahe, daß die Darstellung Shakspere'scher Charaktere in einer neuen, bis dahin nie gesehenen Weise schon an sich selbst im Stande war, den Sinn für seine nähere und gründlichere Betrachtung zu wecken. Garrick verwendete auf diesen Gegenstand den größten Fleiß. Er begnügte sich aber auch nicht, in der bisher betretenen Bahn weiter zu gehen, sondern er brachte auch während seiner Leitung des Theaters von Drury-Lane von den Shakspere'schen Stücken manche wieder zur Anschauung, die seinen nächsten Vorgängern und Zeitgenossen vollständig oder doch in ihrer ächten Gestalt unbekannt waren. Unter jenen ist vor Allen Romeo und Julia zu nennen, was im Jahre 1748 vielleicht zum ersten Male nach Beginn der Revolution wieder aufgeführt wurde und worin Mrs. Cibber als Julia besonders geglänzt, auch später Barry als Romeo und Woodward als Merkutio großen Beifall geerntet haben sollen. Zu den letzteren gehört Macbeth, der im Jahre 1744 zum ersten Male wieder nach dem Originaltext aufgeführt wurde. Davies erzählt, dem Schauspieler Quin sei dieser so fremd gewesen, daß er Garrick gefragt, wo er denn Alles das hergenommen, was er in seiner Rolle ausgesprochen habe. Endlich mag die Jubelfeier für Shakspere, welche

*) History of the opinion.

Garrick im Jahre 1769 auf eine besondere Veranlassung zu Stratford am Avon anstellte, viel zu der Rettung von Shakspere's Ehre beigetragen haben. Namentlich ist die bei dieser Gelegenheit von ihm gehaltene Rede ein in damaliger Zeit fast unerhörtes Zeugniß für die rückhaltloseste Verehrung Shakspere's. Wie sehr dieses Schriftstück aus dem Ton des achtzehnten Jahrhunderts fällt, können Sie schon daraus abnehmen, daß Chls. Knight*) sehr geneigt ist, Garrick die Autorschaft dieser Rede abzusprechen, weil sie nicht allein mit der damals vorherrschenden Meinung, sondern auch mit derjenigen Anschauungsweise in Widerspruch steht, welche Garrick selbst bei andern Gelegenheiten an den Tag gelegt hat. So hoch im Allgemeinen die Schätzung sein mag, unter welcher wir alle diese Vorgänge betrachten müssen, so wird dieselbe dennoch weit höher ausfallen, wenn wir die Umstände in Betracht ziehen, unter welchen sie eintraten. Denn wir dürfen sie dann als einen kühnen Angriff gegen den Druck ansehen, von welchem damals die allgemeine Meinung über Shakspere noch beherrscht wurde. Von diesem Standpunkte darf Garricks Auftreten unzweifelhaft die Wirkung der Ermuthigung auf unsichere und zaghafte Geister nicht abgesprochen werden, wenn es sich auch nicht nachweisen ließe, daß auch die veränderte Richtung der Kritik die Folge eines bestimmenden Einflusses von seiner Seite gewesen sei. Aber wir müssen auch anerkennen, daß er Vieles selbst gesammelt und dadurch vielleicht manchen Beitrag auch zu dieser Verbesserung der Shakspere-Kritik geliefert hat. Was daher Garrick in dieser Beziehung als Ruhm gebührt, wird ihm eben so wenig streitig zu machen sein, als das Verdienst, durch Bewahrung einer großen persönlichen Liebenswürdigkeit bei einer überragenden künstlerischen Ausbildung den nachhaltigsten und günstigsten Einfluß auf die Förderung der dramatischen Kunst ausgeübt zu haben.

Dagegen stellt sich in der Laufbahn seiner Wirksamkeit,

---

*) History of the opinion etc.

namentlich in Bezug auf die dramatische Ausführung der Shakspere'schen Stücke, Manches dar, wornach es mehr als zweifelhaft wird, ob ihm der Preis als einem Wiedererwecker von Shakspere und einem vorurtheilsfreien Beförderer seines Verständnisses ohne Vorbehalt gebühre. Viele der widerwärtigen Verstümmelungen und Umarbeitungen bestanden während seiner Leitung fort. Ob seine in das Jahr 1742 fallende Darstellung Richard III. das Original oder die Cibber'sche Bearbeitung zum Gegenstand hatte, ist aus den Berichten von Davies und Murphy nicht mit Bestimmtheit zu erkennen. König Lear gab er in demselben Jahre in keinem Falle nach der abgeschmackten Bearbeitung von Tate; auch den König Johann soll er nicht nach der unter dem Titel Papal tyranny gehenden Umgestaltung von C. Cibber, sondern nach dem Originale gegeben haben*). Doch ließ er nicht allein von solchen Arbeiten mehrere unangetastet stehen, sondern er vergriff sich auch selbst an einigen der Shakspere'schen Werke. Zu Romeo und Julia machte er einen anderen Schluß. Da er es für ergreifender hielt, wenn Julia ihren Geliebten noch lebend, wiewohl mit dem Tode ringend, finde, ließ er sie vor seinem Ende erwachen und brachte bei dieser Gelegenheit einige emphatische Tiraden an. Im Jahre 1755 gab er den Sommernachtstraum in Gestalt einer Oper und im nächstfolgenden Jahre brachte er unter dem Titel: Florizel und Perdita einen Theil vom Inhalt des Wintermärchen in einem kurzen Lustspiel von drei Akten auf die Bühne. In derselben Zeit verwandelte er die Zähmung der Widerspenstigen in eine Farce von gleicher Verkürzung, und seine Zeitgenossen — unter ihnen sein Biograph Murphy — streuten ihm Weihrauch „für die Entfernung vieler Schlacken" in diesem, ihrer Meinung nach, widersinnigen Stücke und für die Darstellung „des reinen Metallwerthes" in demselben. Der Sturm, Cymbeline und mehrere andere Meisterwerke wurden nicht weniger gemißhandelt.

---

*) Davies dram. misc. Vol. I. p. 36.

Auch bei Macbeth brachte er mehrere Aenderungen und Abkürzungen an, von denen sich vielleicht einige vertheidigen ließen. Nur erscheint es seltsam, daß er (Davies dram. Misc. III. p. 118.) dem sterbenden Macbeth noch eine lange pathetische Rede zutheilte. Auch ist es eine schwache Entschuldigung, daß Garrick in den krampfhaften Wehen des Todeskampfes besonders ausgezeichnet gewesen sei und deshalb diese Gelegenheit, seine Virtuosität zu zeigen, nicht habe verlieren wollen.

Fast am Schlimmsten erging es unserem Hamlet, der im Jahre 1742/43 zum ersten Male auf dem Theater zu Drury-Lane von ihm aufgeführt wurde. Da ich mir das im Jahre 1774 in London abgedruckte Original dieser Aenderung nicht habe verschaffen können, muß ich mich darauf beschränken, Ihnen eine Uebersetzung der bezüglichen Stelle in Davies zu geben*):

„Der erste Akt, den, meiner Ansicht nach, der Genius des Autors mit wundervoller Lebhaftigkeit ausgeführt hat, erschien ihm unmäßig lang; er theilte ihn deshalb in zwei und ließ den ersten bei dem Entschluß Hamlets, mit Horatio und Marcellus in der Erwartung von seines Vaters Geiste Wache zu halten, schließen. Dieser Einrichtung zu Folge wurde der ursprüngliche dritte Akt zum vierten hinausgeschoben. Bis zum fünften Akt, wo Leartes ankommt und Ophelia geisteskrank wird, wie im alten Stücke, waren keine oder nur sehr geringe Veränderungen in Sprache und Szenerie angebracht. Die Complotszene zwischen dem König und Leartes war gänzlich verändert und der Charakter des Leartes weit achtbarer hergestellt. Als Hamlet Rosenkranz und Guildenstern entkommen ist, kehrt er mit dem festen Entschluß zur Rache zurück. Die Todtengräber waren gänzlich gestrichen. Von dem letzten Schicksal Ophelia's wurden die Zuschauer nicht

*) Davies dram. Misc. III. 145.

unterrichtet, und die Königin wurde, anstatt vergiftet zu werden, von ihrem Sitze hinausgeleitet, worauf man von ihr berichtete, daß sie in Wahnsinn verfallen sei und sich schuldbewußt bekannt habe. Als Hamlet den König angreift, zieht dieser das Schwert und fällt, indem er sich vertheidigt, in dem Gefecht. Leartes und Hamlet sterben an ihren beiderseitigen Wunden.

Was konnte einen Mann von erleuchteter Bildung, einen großen Künstler, einen angeblichen Verehrer von Shakspere wie Garrick dazu verleiten, sich dergestalt an Hamlet zu vergreifen? Wenn Voltaire seinen ganzen Zorn an diesem Meisterwerk ausläßt, wenn er dasselbe das Machwerk eines betrunkenen Wilden nennt und überhaupt Shakspere's Muse mit den heftigsten Schmähungen verdammt, so liegt darin ein gewisser Sinn. Hatte er sich einmal mit Hintansetzung aller Ansprüche an Freiheit und Selbstbestimmung der Poesie, das Joch der Convenienz aufgehalst und dem Grundsatze gehuldigt, daß nur diese nach den Regeln des Geschmacks und der bienséance zu entscheiden habe, wie weit Imagination und Begeisterung schaffen und wirken dürfen, so mußte ihm diese Dichtungsweise in doppelter Hinsicht verwerflich erscheinen. Nicht genug, daß sie sich in einer Freiheit bewegte, die mit jenen Regeln niemals vereinbar war; sie wirkte auch mit einer so gewaltigen Kraft — und dieß erkannte er wiederholt an — daß er darin eine gefährliche Empörung gegen seine Tyrannei bewußt oder unbewußt fühlte. Dieß ist der Eindruck, den man vorzugsweise bei seinem Ausfall gegen die im Jahre 1776 angekündigte und theilweise veröffentlichte Uebersetzung Shakspere's durch le Tourneur (Compte Catuélan Fontaine Malherbe) empfindet*). In welchem Lichte der Unnatur und

---

*) Lettre de Mr. de Voltaire à l'académie française etc. 25. Aug. 1776. (Oeuvr. d. V. Gotha 1787. T. 49. p. 313.) NB. Aeltere Ausfälle finden sich:

T. III. p.323. Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne A. S. E. Msgr. le Cardinal Quirini 29. Aug. 1748.

Verblendung uns auch heute das französisch-classische oder, wenn Sie wollen, das specifisch-Voltairische System für Poesie im Allgemeinen und besonders für dramatische Poesie erscheinen muß, können wir doch in der Vertheidigung desselben gegen die Einführung Shakspere'scher Tragödien eine gewisse Consequenz nicht verkennen. Wer möchte es bezweifeln, daß, wenn man sich die Einbürgerung eines Hamlet, Lear, Macbeth oder eines anderen großen Stückes von Shakspere auf dem französischen Theater vorstellen wollte oder könnte, mit einer solchen Vorstellung die des gänzlichen Ruins des gesammten klassisch-französischen Systems gleichbedeutend sein würde? Denn hätte die gewaltige Kraft und Freiheit der englischen Tragödie den Sieg gewonnen, oder vielmehr gewinnen können, so wäre möglicher Weise das Anathem von Aberwitz und Unvernunft, das Voltaire gegen dieselbe aussprach, mit gleicher Unerbittlichkeit gegen ihn geschleudert und durchgeführt worden. Es versteht sich von selbst, daß ich hier eine Voraussetzung zum Vordersatz genommen habe, die niemals eintreten konnte, weil die Tyrannei der Convenienz und Manier mit den politischen sowohl als sozialen Zuständen des damaligen Frankreich so verwachsen war, daß sie nur mit diesen zugleich fallen konnte. Aber es liegt in diesem Umstande zugleich eine Berechtigung für Voltaire und seine Meinungsgenossen. Sie befanden sich in einer, wiewohl künstlich, aber dennoch umsichtig befestigten Stellung und mußten unter Verläugnung aller Rechte, welche nicht aus den von ihnen anerkannten Vordersätzen abgeleitet wurden, jeden Angriff auf dieselbe entschieden abweisen.

Wie ganz anders war dagegen die Stellung der englischen Literatur und Poesie, als Garrick die angeführten gewaltsamen Aenderungen an Hamlet machte! Sie werden mir wohl den Nachweis dieses scharfen Gegensatzes erlassen. Denn abgesehen davon, daß er, um Alles zu erschöpfen, von allzugroßer Breite

---

T. XLVII. p. 272 et 290. De la tragédie angl. — Du théatre anglais p. Jer. Carré.

werden müßte, ist das, was nachgewiesen werden sollte, allzu augenfällig. Es gehört in der That nur die oberflächlichste Kenntniß der englischen und französischen Zustände damaliger Zeit, sei es in staatlicher und geselliger oder in materieller und ideeller Beziehung dazu, um zu begreifen, daß im Gebiete der Poesie und Literatur beide gerade die entgegengesetzten Forderungen und Bedürfnisse geltend machen mußten. Und doch spricht man von einem bedeutenden Einfluß der aus Frankreich herüberwirkenden Civilisation auf englische Sitten und Meinungen im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts. Ob ein solcher irgendwie angemessen, wohlthätig und berechtigt sein konnte und durfte, braucht hier nicht untersucht zu werden. Das aber ist unzweifelhaft, daß, wenn die Shakspere-Kritik von Pope, Johnson, Warburton und selbst von Steevens und Malone sich auf diesen Einfluß als einen Grund zur Berechtigung beziehen wollte, sie geradezu Alles aus den Augen setzen würde, worauf eine gesunde und gerechtfertigte Beurtheilung ihres größten Dichters beruhen müßte. Und so war es doch im Grunde! Wenn daher Garrick jene Aenderungen am Hamlet, wie es nicht unmöglich ist, im Gefühl einer mißverstandenen Ehrfurcht vor den Richtersprüchen einer überseeischen Kritik vornahm, so bethätigte er dadurch, daß er den wahren Standpunkt für die Verehrung entweder noch nicht gefunden oder mindestens nicht zu behaupten wußte. Urtheilen Sie selbst. Was bedeuten folgende Worte*): „wir finden, „daß die Kraft seines Urtheils genügend war, um seine Ima„gination im Zaume zu halten und die neue Welt, die er „schuf, in ein System zu bringen“ — so sprach Garrick 1769 zu Stratford am Avon bei dem Shakspere-Jubiläum — was bedeuten mehrere andere gleichzeitige Aeußerungen von dem-

*) Die ganze Stelle lautet folgender Maßen: As there was no poet to seduce Shakspere into imitation, there was no critic to restrain his extravagance: yet we find the force of his own judgment sufficient to rein his imagination and to reduce to system the new world which he made.

selben Gehalt und Gewicht, wenn er dennoch sein Urtheil über das von Shakspere stellte und mit Veränderungen am Sommernachtstraum, Wintermärchen, Romeo und Julia, Zähmung der Widerspenstigen und endlich am Hamlet uns zeigte, daß seiner Meinung nach die Imagination Shakspere's an einem andern Zügel hätte geführt werden sollen oder daß dasjenige System, in welches Shakspere seine neue Welt gebracht hatte, dem von Garrick weichen müßte? — Wenn wir alle derartige Aeußerungen in Garricks Rede von 1769 unter diesem Gesichtspunkt genau in's Auge fassen, können wir den schon erwähnten Zweifel von Chls. Knight, ob Garrick der Verfasser derselben gewesen sei, wohl begreifen. Ist irgend etwas Wahres an der Vermuthung, daß nur Edmund Burke diese Rede abgefaßt haben könne*)? Das müssen wir freilich dahingestellt sein lassen. Nächstdem ist aber gegen Garrick noch anzuführen, daß das englische Publikum seit dem Zeitpunkte der Restauration, also in beinahe hundert Jahren, die Tragödie Hamlet nie anders gesehen hatte, als in ihrer ursprünglichen Form oder wie sie zu Shakspere's Zeiten gegeben worden war. Denn Garricks Aenderungen selbst wurden erst angebracht, nachdem er die Rolle des Hamlet mehrere Male unverändert dargestellt und die Tragödie nach dem Original hatte aufführen lassen. Dieser Umstand führte denn auch über das Garrick'sche Attentat eine Entscheidung herbei, welche nicht allein dem gesunden Urtheil der Mehrheit unter den Zuhörern zur größten Ehre gereicht, sondern auch ein schlagendes Zeugniß davon ist, daß mindestens diese Aenderung des Hamlet keineswegs auf dem Bedürfnisse einer gebieterischen Geschmacksrichtung beruhte. Man verlangte nämlich nach einer der Vorstellungen des veränderten Trauerspiels mit stürmischem Eifer die Wiederherstellung des Originals. In den nicht seltenen Berichten über diesen Vorfall hat man die Sache in der Regel so behandelt, als habe Garrick nur die nach Voltaire's Vorgang angefeindeten

*) Pictorial edition Vol. VIII. History of the opinions etc.

Todtengräber weggelassen und als sei er zu der Wiederherstellung dieser Szene durch die vorherrschende Neigung des Publicums für burleske Zwischenspiele genöthigt worden. Man scheint daher nicht begriffen zu haben, daß hier einer von den Fällen vorliegt, wo die Stimme des Volkes der poetischen Wahrheit ihr Recht verschafft gegen die Anmaßung einer verschrobenen Bildung. Nehmen wir hiernach Alles zusammen, was Garrick als einem feinen Geiste und ausgebildeten Künstler an Shakspere's Wiederbelebung zum Ruhme gereicht, so erscheinen seine Verdienste gewisser Maßen wie eine Abschlagszahlung auf eine alte Schuld, aber wie eine Abschlagszahlung bei deren Abstattung die Meinung durchblickt, daß der volle Betrag dieser Schuld keineswegs anerkannt werde.

Garrick, als Schauspieler verdient allerdings den größten Ruhm. Er war kaum fünf und zwanzig Jahr alt, als er kurz nach seinen ersten Leistungen auf der Bühne die größten Erfolge hatte. Man muß daher annehmen, daß er nicht blos durch ein entschiedenes Talent für die Bühne begünstigt war, sondern auch den Anforderungen dieses Talentes durch ein überaus ernstes Studium und die sorgfältigste Ausbildung aller äußeren Mittel trotz den Hindernissen, welche ihm von seinen Verwandten durch Anweisung eines anderen Berufes entgegengestellt worden waren, in musterhafter Weise entgegengekommen ist. Wir können dabei nicht vergessen, daß man die Periode, welcher er angehörte, gewisser Maßen das Zeitalter der größten Virtuosität in Bezug auf äußere Formen nennen kann. Kam zu dieser, wie es bei Garrick unfehlbar der Fall gewesen ist, eine lebhafte Empfindung und eine glückliche Einbildungskraft, so mußte er damit in seinem Fache unendlich viel leisten können. Denn wiewohl diese Disciplin nicht im Stande ist, ein Talent zu schaffen oder nur hervorzurufen, giebt dennoch die Herrschaft derselben gerade in dem vorliegenden Falle dem Talente einen großen Vorsprung, wogegen in Zeiten allgemeiner Formlosigkeit oder in solchen, wo sogar in die Geringschätzung gewisser Formen eine Art

von Eitelkeit gesetzt wird, manches, selbst bessere Talent untergraben wird. Aber die Ansprüche einer solchen Zeit, wie die des vorigen Jahrhunderts, sind auch gerade bei einer Kunst, die durch die äußere Erscheinung vorzugsweise wirken soll, weit höher gespannt und schwerer zu befriedigen. Ueberdieß war das Londoner Publicum zu der Zeit von Garricks Auftreten keineswegs in dem Fall, nur mittelmäßige Künstler vor sich zu haben. Unter den Namen, die ich Ihnen kaum genannt hatte, ehe ich von Garrick redete, sind mehrere, die gerade in der Rolle des Hamlet nicht ohne Verdienst gewesen waren. Man darf sich daher überzeugt halten, daß, wenn es Garrick als einem jungen und unbekannten Manne gelang, in kürzester Frist alle anderen Künstler hinter sich zu lassen und den allgemeinen Beifall der Londoner Welt zu gewinnen, diese Erfolge nicht das Resultat nur von kühnen Griffen der Inspiration oder nur von genialen Zügen, sondern vielmehr der Triumph einer gediegenen Kunstausbildung waren.

Hiermit stimmt auch vollständig überein, was von seinen Biographen berichtet wird. Unter ihnen verdient Davies den ersten Rang, weil er in seine Berichte sehr viel über die damalige Theaterwelt hineinzieht. Murphy spricht mehr als der Freund des Künstlers. Für unseren Zweck ist ein zweites Buch von Davies von noch größerem Werth. In seinen Dram. Miscellanies giebt dieser verständige Mann, der wahrscheinlich mit dem in den Listen der Schauspieler von Coventgarden bis 1785 noch vorkommenden Schauspieler gleiches Namens identisch ist, einen genauen Bericht über viele Künstler, die sich in der Rolle Hamlets ausgezeichnet haben, wobei natürlich hervorgehoben wird, an welchen Stellen Garrick den Sieg über alle übrigen davon getragen habe. Diese Berichte sind um so werthvoller, als der Verfasser nicht einseitig verblendet ist, sondern auch die wenigen Stellen hervorhebt, wo Garricks Spiel noch einen Wunsch übrig gelassen habe.

Neben Davies sind Lichtenbergs*) Briefe aus England von großem Werth. Er schildert uns mit großer Lebendigkeit das überaus wohlthuende Ebenmaß in Garricks äußerer Erscheinung und die meisterhafte Herrschaft, mit welcher er über alle seine Bewegungen, Mienen und Gebährden geboten habe. Beide kommen in der Bewunderung Garricks bei der ersten Erscheinung des Geistes überein, nur daß Lichtenberg eine genauere Beschreibung davon giebt. Davies lobt vorzugsweise den Ausdruck Garricks und die Mannichfaltigkeit und Biegsamkeit der Stimme, sowie die tiefe Empfindung bei den bedeutsamen Monologen. Unter diesen hebt Lichtenberg besonders den ersten hervor. Er versichert, bei Garricks Darstellung eines tiefen und unüberwindlichen Schmerzes in den Stellen, wo er von seinem Vater spricht, auf unwiderstehliche Weise bis in das Innerste gerührt worden zu sein. Von der nächtlichen Unterredung Hamlets mit seiner Mutter, welche von den Engländern in der Regel die Closetszene genannt wird, haben wir noch ein drittes Zeugniß in einer Aeußerung von Richardson**). Auch er stimmt mit Davies darin überein, daß man dieselbe nicht leicht in größerer Vollkommenheit dargestellt sehen könne, als von Garrick und der Mrs. Pritchard, welche die Rolle der Königin mit großem Lobe gab. Nur in der ersten Begegnung Hamlets mit dem Geist auf der Terrasse findet Davies, daß Garricks Ton etwas zu ungestüm gewesen sei; sowie er auch dadurch überrascht ist, daß Garrick in der Szene nach dem Schauspiel eine bestimmte Gebährde stets genau in derselben Form wiederholt habe, wogegen er sonst gewohnt gewesen sei, in allen seinen Rollen nicht stabil zu sein, sondern die größte Mannichfaltigkeit des Spiels zu zeigen.

Noch scheint es mir bemerkenswerth, daß Garrick zuerst auf den Gedanken gekommen ist, daß die Rolle des Polonius

---

*) Lichtenbergs Schriften. III. p. 239 ff.

**) W. Richardson a philosophical analysis 1784. I. 134.

nicht in der burlesken Weise, die bisher üblich war, gespielt werden dürfe. Hier aber trug das eingewurzelte Vorurtheil in umgekehrter Weise, als dieß oben bemerkt worden ist, den Sieg davon. Denn als Woodward auf Garricks Andringen und Rath diese Rolle in einer würdigeren Weise darstellte, fand er beim Publicum einen so geringen Beifall, daß dieser Versuch nicht wiederholt wurde.

Von Garricks nächsten Nachfolgern in dieser Rolle nennt uns Davies: Barry, Scheridan und Henderson. Um das Jahr 1780 trat der ältere Kemble in derselben auf. Dieser ausgezeichnete Künstler war lange Zeit der Gegenstand der größten Verehrung. Neben ihm hielt seine Schwester, die nachherige Mrs. Siddons die schönsten Rollen in den Shakspere'schen Stücken hoch empor in der Gunst des Publicums. So erzählt unter Anderen Mrs. Jameson von ihr, daß sie der Rolle der Lady Macbeth fast ein lebenslängliches Studium gewidmet habe. John Kemble scheint nach den mir bekannt gewordenen Berichten einen ganz neuen Weg in der Darstellung des Hamlet betreten zu haben. Schon Davies, der von ihm als einem jungen Manne spricht, erwähnt, daß er die vorherrschende Reflexion in dieser Rolle mit häufigen und zuweilen zu langen Pausen zu stark hervorgehoben habe. Demungeachtet muß er Vieles mit Auszeichnung gespielt haben, mindestens hielt er sich lange in der Gunst des Publicums. Als L. Tieck im Jahre 1817 in England war, sah er ihn am Ende seiner Laufbahn in dieser Rolle auftreten. Sein Bericht darüber findet sich unter den in den dramatischen Blättern abgedruckten Bemerkungen über das englische Theater. Zum Schluß nenne ich Ihnen noch den Neffen des berühmteren John, Charles Kemble, der neben seinem Oheim die Rolle Hamlets übernommen hatte. Wiewohl ich ihn nicht auf der Bühne gesehen habe, kann ich doch, nach persönlicher Bekanntschaft mit ihm, aus seiner feinen Bildung und aus seinem, bis in ein hohes Alter noch schönen Aeußeren vermuthen, daß er keine untergeordnete Stelle auf der Bühne

eingenommen haben könne. Nun lassen Sie uns von der englischen Bühne scheiden und im nächsten Schreiben auf deutschen Boden zurückkehren.

IX.

Hamlet auf der Bühne von Deutschland. — 1626 in Dresden aufgeführt. — Englische Comödianten. — Verfall der Literatur und Poesie während und nach dem dreißigjährigen Kriege. — Hamlet auf dem Puppentheater. — Gottsched, Elias Schlegel. — Lessing, Wieland. — Goethe mit Herder. — Goethe's Einfluß auf die Einführung Shakspere's in Deutschland. — 1776 Hamlet auf dem Hamburger Theater unter Schröder. — Brockmann, Schröder, Reinecke, Böck, Wäser und Andere. — Schröders Bearbeitung des Hamlet. — Damalige Theaterzustände. — Hamlet nach Schlegels Uebersetzung unter Goethe's Leitung aufgeführt 1809. — Wolf, Goethe's Schüler in der Rolle des Hamlet.

Verehrter Freund!

Wenn ich Ihnen von Hamlets Leben auf der Bühne von Deutschland reden soll, kann ich es nicht übergehen, daß eine Tragödie unter dem Titel: Hamlet, Prinz von Dänemark am 24. Juni 1626 im kurfürstlichen Schloß zu Dresden aufgeführt worden ist. Die Ehre der Entdeckung dieser Nachricht gebührt dem k. s. Kammermusikus Fürstenau. Er ist zuerst darauf gekommen, bei Auffammlung von Quellen für seine überaus verdienstvolle Schrift über die Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, die handschriftlichen Hofjournale aus den betreffenden Jahren zu Rathe zu ziehen. Es wurde mir daher durch seinen Vorgang möglich, diese mir zur Hand liegende Quelle selbst einzusehen und ich habe aus derselben eine Liste von 32 Stücken zusammenstellen können, welche vom 31. Mai bis zum 5. Decbr. 1626 von

den sogenannten englischen Comödianten aufgeführt worden sind. Es muß Ihnen längst bekannt sein, daß über das Auftreten dieser englischen Comödianten in Deutschland schon viel nachgeforscht und geschrieben worden ist. Schon Tieck stellte in seiner Vorrede*) zu dem 1817 erschienenen deutschen Theater die Frage auf, wer diese Comödianten gewesen sein könnten, ohne jedoch eine erschöpfende Antwort für dieselbe zu finden. Ich entsinne mich keiner früheren kritischen Betrachtung der allerdings schon längst bekannten Thatsache von dem Auftreten englischer Comödianten in Deutschland gegen Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Daher darf ich glauben, daß auch in dieser Hinsicht, gleichwie in vielen anderen mit Shakspere und seinem Verständniß in Verbindung stehenden Beziehnngen, L. Tieck das Verdienst gebührt, auf diesen Gegenstand zuerst die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Manches, was ihm noch unbekannt war, ist seit der Zeit erforscht und nachgewiesen worden. Koberstein**) giebt daher schon genauere Nachrichten darüber, und Glaser in seiner kleinen Schrift über die Geschichte des Theaters zu Braunschweig (1861) stellt die Behauptung auf, daß schon im Jahre 1597 englische Comödianten im Hofdienst des damaligen Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig gestanden haben***). Aus dem Namen eines Thomas Sackefiel, der überdieß in besonderer Gunst des Hofes gestanden haben soll, giebt er dabei den Nachweis darüber, daß diese Comödianten nicht Deutsche, die englische Stücke gegeben haben, sondern Engländer von Geburt gewesen seien. Von dem Wandern englischer Comödianten auf dem Continent und zwar solcher, die mit Shakspere's Truppe in der genauesten Beziehung standen, giebt überdieß auch P. Collier†) Zeugniß. Er führt

*) Neu abgedruckt. Krit. Schr. Lpz. 1848. p. 323 ff.

**) Vermischte Aufsätze zur Literatur und Aesthetik. Leipz. 1858. Shakspere's allmäliges Bekanntwerden in Deutschland.

***) Glaser (Ad.) Gesch. des Theaters zu Braunschweig 1861. p. 12.

†) P. C. Memoirs of Actors. Publ. of the Sh. S. 1853. p. 143.

nämlich, bei seinen Denkwürdigkeiten über Henry Condells Leben, den Brief eines Schauspielers an, worin dieser im Jahre 1625 sich beklagt, daß seine und mehrerer Genossen Umstände in den Landschaften Englands sehr dürftig seien, während andere Freunde auf dem Continent sehr gute Geschäfte machten. Noch ausführlichere Nachrichten finden Sie in der schon genannten Schrift von Fürstenau*) nicht allein darüber, daß schon vom Jahre 1600 an in Dresden und an mehreren andern deutschen Höfen englische Comödianten gespielt haben, sondern auch darüber, daß dieselben nicht Deutsche, sondern Engländer von Geburt gewesen seien. Diese letzte Annahme scheint mir auch in Bezug auf die im Jahre 1626 in Dresden anwesenden Comödianten mindestens zum Theil höchst wahrscheinlich, wenn nicht gerechtfertigt durch ein Namensverzeichniß der betheiligten Personen. Dieses befindet sich in einem anderen Aktenstück des Dresdner O. H. Marschalamtes mit der Aufschrift: Zusagung und Beilager, Frl. Sophie Eleonoren zu Sachsen mit dem Landgrafen Georgen von Hessen 1625 und 1627. Im letztgenannten Jahre begab sich der kurfürstliche Hof nach Torgau, bei welcher Gelegenheit (fol. 130 b.) folgenden Personen Quartier daselbst (oder nach damaliger Schriftsprache Losierung) angewiesen wurde. a. Robert und der Pickelhering mit zwei Jungen. b. Jakob der Hesse und Eydtward. c. Aaron der Tänzer, Thomas die Jungfrau, Johann und Wilhelm der Kleiderbewahrer. d. Der Engländer. e. Der Rothkopf mit vier Jungen. Daß die genannten Stücke nicht in englischer, sondern in deutscher Sprache aufgeführt worden sind, kann kein Gegenstand des Streites mehr sein. Denn das ist von L. Tieck und Anderen genügend nachgewiesen, daß schon vor dem Jahre 1626 englische Theaterstücke von Airer zu deutschen Comödien umgearbeitet worden sind. Selbst unter den Stücken von Hans Sachs kommen solche vor, die ihrem Inhalt nach mit alten englischen Stücken übereinstimmen.

*) Fürstenau I. p. 76 ff.

Auch sind die meisten derjenigen Stücke, welche in den auf der Dresdner Bibliothek befindlichen seltenen Büchern „einiger an kur- und anderen fürstlichen Höfen aufgeführter Comödien" von 1624 und 1630 abgedruckt sind, auf englische Originale zurückzuführen. Ich bin aber, soweit ich ohne eine gründlichere Untersuchung urtheilen darf, sehr geneigt zu vermuthen, daß wir es bei den in den Dresdner Hof-Journalen namhaft gemachten Stücken mit einer anderen, vielleicht mit einer den Shakspere'schen Schauspielern näher stehenden Gesellschaft zu thun haben, als diejenigen waren, die dem Procurator Airer zu den von ihm bearbeiteten Stoffen verhalfen.

Unter den aufgeführten 32 Stücken, welche in 42 Vorstellungen gegeben worden sind, befinden sich vier, die dem Titel nach unbedingt auf Shakspere verweisen, d. i. Romeo und Julietta am 2. Juni und am 29. Septbr., Julius Cäsar, aufgeführt am 8. Juni, Hamlet, ein Prinz von Dänemark, 24. Juni, und Lear, König in Engellandt 26. Septbr. Ein fünftes Stück unter dem Titel: Comoedia von Josepho dem Juden in Venedig, das am 13. Juli und 5. Novbr. aufgeführt worden ist, kann nur Vermuthungsweise für das Stück the Merchant of Venice gehalten werden. Ferner scheinen Com. v. Orlando Furioso und Tragicomoedia von einem König in Arragonien Rob. Green, Trag. von Dr. Faust und Trag. von Barrabas dem Juden von Malta, Marlowe, Trag. von Hieronymo, Marschall in Spanien Kid (Spanish Tragedy) und Com. vom König in Spanien und dem Vice-Roy in Portugal dem unbekannten Verfasser des first Part of Ieronimo zu gehören. Auch weist die Tragödie von Fortunato — wiewohl ein Stück gleiches Namens sub Nr. III. in den genannten „Englischen Comödien" von 1624 abgedruckt ist — auf Decker zurück und Jemand und Niemand, das gleichfalls in den „Englischen Comödien" von 1624 sub Nr. VI. abgedruckt ist, kann dem 1603 zu London abgedruckten namenlosen Stücke: No body and some body entlehnt sein. Wiewohl noch zwei andere Stücken aufgeführt sind, die unfehlbar

in der Sammlung von 1624 genannt werden als: Tragicom. v. Esther und Comoedia von dem verlornen Sohn, so erregt dennoch der Umstand, daß eines Theils in diesem Verzeichniß mindestens 27 Stücke stehen, welche in jener Sammlung nicht enthalten sind, und andern Theils die Sammlung von 1624 und 1630 mehrere Stücke enthält, die von den englischen Schauspielern nicht benutzt sind, den Zweifel, daß diese, sowie auch die Airer'sche Sammlung mit dem Repertoir, das den Dresdner Schauspielern von 1626 zu Gebote stand, nicht identisch sei. Von besonderem Gewicht ist es mir dabei, daß die letztgenannten Schauspieler in den 42 gegebenen Vorstellungen wahrscheinlich das zu ihrer Verfügung stehende Repertoir erschöpft haben, weil, besonders in der letzten Hälfte zehn Wiederholungen vorkommen. Man darf wenigstens vermuthen, daß, wenn sie den von Tieck nach dem Buche: „die englischen Comödien 2c." mitgetheilten Titus Andronikus gehabt hätten, derselbe hier nicht gefehlt haben würde. Auch ist es auffallend, daß nach Tiecks deutschem Theater der Stoff der Spanish Tragedy von Airer unter dem Titel: Tragödie von dem griechischen „Kaiser zu Constantinopel und seiner Tochter Palimperia, mit dem gehengten Horatio" behandelt worden ist, während hier derselbe Stoff unter einem, dem Original weit näher stehenden Titel aufgeführt zu sein scheint. Man darf ferner annehmen, daß, wenn Tieck bei seinen unermüdlichen Forschungen eine Spur über das Auftreten Hamlets, Romeo und Julia's, des König Lear und Julius Cäsar in Deutschland um das Jahr 1626 zugänglich gewesen wäre, er gewiß davon Erwähnung gethan haben würde. Daß ihm keine Umarbeitung des Faust von Marlowe, der doch hier unzweifelhaft genannt wird, aus jener Zeit zu Gesichte gekommen, ist deshalb mit Gewißheit anzunehmen, weil er in der angeführten Vorrede zum deutschen Theater nur die Vermuthung ausspricht, dieses Stück könne damals nach Deutschland gekommen sein. Weit näher scheint diese Erscheinung englischer Stücke aus dem Jahre 1626 derjenigen Umarbeitung

von Romeo und Julia zu stehen, welche Ed. Devrient*) nach einer neueren Entdeckung mitgetheilt hat.

Doch genug von diesen Zweifeln und Vermuthungen, die, wie sie mir leicht vorwerfen können, bei der Betrachtung des Lebens von Hamlet auf unserer vaterländischen Bühne nur ein mittelbares Interesse haben. Ich muß indessen mit Tieck aussprechen: „um so mehr kann uns der Gedanke rühren, „daß sich damals Deutschland mit der englischen Poesie, mit „dem größten Dichter der neueren Welt schon unmittelbar „berührte und daß der Weg offen war, auch das Edelste und „Größte von ihm kennen zu lernen"**). Aber er ist nicht blos rührend, dieser Gedanke, sondern auch überaus schmerzlich und wehmüthig. Was hat nicht Alles jener unselige Zustand zerstört, der damals schon an die acht Jahre dauerte und schlechtweg der dreißigjährige Krieg genannt wird. Es ist fast Alles damit gesagt, um das Aeußerste alles Elendes und aller Barbarei zu bezeichnen, wenn man den Ausdruck, der in der Regel nur für eine vorübergehende gewaltsame Verwickelung gebraucht zu werden pflegt, auf einen Zustand anwenden muß. Fast ein Menschenalter wüthete derselbe und bei seinem Ende hatte der in dem blühendsten Mannesalter stehende Theil der Generation nie etwas Anderes gesehen, als einen wilden verheerenden Krieg. Daß unter solchen Umständen das Edelste und Beste in der Nation erschüttert und dem Untergange nahe gebracht, ja die Nation selbst im innersten Kern ihres Lebens angegriffen werden mußte, bedarf keines Nachweises. Wenn Bildung und Sitte, Kunst und Poesie im Herzen der Nation erdrückt wurden, an die Stelle edler Kraft nur Rohheit und Gewalt, an die Stelle von heiterer Lust nur unfläthige Ausgelassenheit, an die Stelle von Freiheit nur Zügellosigkeit trat, so konnte man sich nicht verwundern. Fehlte es gleich dem Zeitalter nach jenem unglückseligen Frie-

*) Geschichte der deutschen Schauspielk. Lpz. 1848. Bd. I.
**) Kritische Schr. Th. I. p. 358.

densschluß, der den unglückseligsten aller Kriege beendete, nicht an Talenten und an dem Bedürfniß, sich poetisch zu erheben und auszudrücken, so war dennoch der Muth so sehr gelähmt, daß man das Verlorene in ohnmächtigen Schulen und Vereinigungen mühsam wieder aufzufinden suchte, oder daß die Stimme des Gemüthes sich schüchtern in geistliche Gesänge und Lieder verkroch. Das war die Folge der Zustände, welche unmittelbar nach jener Zeit eintraten, wo das Licht der schönsten, heitersten und zugleich großartigsten Poesie, wenn auch von Mißverständniß und Beschränktheit verdunkelt und entstellt, zu uns herübergeglänzt hatte. Und doch muß sich von jenen Vorgängen eine Tradition, gleich einem Märchen erhalten haben. Woher käme sonst die freilich im höchsten Grade verstümmelte Faustussage, die sich bis in unsere Tage auf dem Puppentheater nicht nach der Goethe'schen Bearbeitung, sondern wahrscheinlich nach dem Marlowe'schen Stücke erhalten hat. In gleicher Weise existirte noch bis vor Kurzem ein Hamlet für das Marionettentheater. Ich entsinne mich mit Bestimmtheit, in meiner Jugend selbst einen Druck in Händen gehabt zu haben, worin ein Hamlet in burlesker Weise behandelt war. Ja ich schäme mich nicht zu gestehen, daß mich der Eindruck, welchen mir die faden Späße machten, lange Zeit abhielt, den ächten Hamlet kennen zu lernen. Denn dieses alte vergilbte Papier, von dem ich mich nicht einmal entsinne, wie es mir zugekommen war, gab mir die erste Kunde von der Existenz dieses Stückes. Ob die alte Bearbeitung des Hamlet, welche von Eckhof entdeckt worden und in dem Gothaer Theater-Almanach von 1779 abgedruckt sein soll, mit dieser Umarbeitung in irgend einer Beziehung steht, kann ich nicht entscheiden, weil es mir leider bis jetzt nicht gelungen ist, dieses von Koberstein und E. Devrient citirte Buch zu erlangen. Um Ihnen nur eine kleine Probe von dem wunderlichen Humor zu geben, womit die alte Bearbeitung behandelt war, will ich Ihnen, soweit es mein Gedächtniß gestattet, die Feinheit erzählen, mit welcher sich Hamlet

aus den verrätherischen Händen von Rosenkranz und Guildenstern befreit. Es muß angenommen worden sein, daß der König Claudius seinen Stiefsohn nicht dem König von England zur Hinrichtung übersendet, sondern den beiden Vertrauten selbst aufgetragen hatte, Hamlet umzubringen. Alle drei befinden sich auf einer menschenleeren Insel — wie sie dahin gekommen sind, weiß ich nicht — und nun entdecken die beiden Spießgesellen ihrem Schlachtopfer, daß ihm der Tod gewiß sei. Daß alle Vorstellungen, Bitten und Zureden Hamlets vergeblich sind, versteht sich von selbst. Es bleibt ihm also nichts übrig, als eine überaus sinnreiche List zu erfinden. Die beiden Mörder haben die Absicht, den Prinzen mit ihren Pistolen zu erschießen. — Schade, daß Johnson diese Version nicht gekannt hat, er würde uns gewiß nachgewiesen haben, daß zur Zeit Hamlets die Pistolen noch nicht üblich gewesen seien. — Hamlet erklärt sich bereit, den Tod zu erleiden und bespricht sich mit seinen Begleitern, daß sie alle drei zusammen niederknieen wollen, die beiden Mörder auf den Seiten und er in der Mitte. Nachdem dieß geschehen, verspricht Hamlet bis zu drei zu zählen, worauf Rosenkranz und Guildenstern mit Einem Male auf seine Brust losbrennen sollen. Alles geschieht, wie die Abrede war; nur daß der schlaue Prinz in demselben Moment, wo er das Wörtchen „drei" ausspricht, glatt auf die Erde fällt und die Mörder, dessen nicht gewärtig, sich selbst niederschießen. — Sie werden, wie billig, über die Albernheit lachen. Aber es ist mir doch noch ein anderes Gefühl nahe. Ich muß mich bei solchen Wahrnehmungen oft fragen, ob denn einer solchen Tradition, wie dieser Hamlet- und vielen anderen Sagen ein eigener Zauber der Unsterblichkeit innewohne, so daß sie, gleichwohl unter den elendsten Verstümmelungen und grausamsten Mißhandlungen, immer noch fortleben. Was ist es unter Andern mit der Tristansage, von der ich noch vor wenigen Jahren ein Bruchstück in einer Puppen-Comödie habe darstellen sehen, und was ist es mit allen unseren alten Volksbüchern, daß sie trotz

der Afterweisheit der Zeiten immer wieder auftauchen. So treibt der wilde Bergstrom trotz Schlamm und Sand dennoch die Goldkörner in seinem Bette fort und der habsüchtige Mensch, wenn er das glänzende Kügelchen gewahrt, bückt sich darnach, er gräbt und wäscht im Sande und Schlamme, bis es endlich einer glücklicheren Generation gelingt, der Spur zu folgen und die alte Goldquelle wieder zu entdecken.

Sie werden nun begreifen, daß ich in einem früheren Briefe bemerkte, wie wir an jene Zeiten, die dem Wiedererwachen unserer Poesie und Literatur vorausgingen, nur mit Beschämung zurückdenken können. Denn freilich war es eine eigene Art von Barbarei, die auf uns lastete, und wir könnten jetzt, wo wir klarer darüber sehen, jenen Männern der französirenden Schule, vor allem dem gewaltigen Gottsched fast dankbar sein, daß sie uns auf dem Wege einer conventionellen Tyranney zur Zucht und Sitte wieder zurückführten. Wenn sie nur ehrlicher dabei verfahren wären. Denn daß in einer Zeit, wo nach Kobersteins*) Zeugniß selbst Bodmer noch von einem Saspar oder Sasper anstatt Shakspere sprach, (um 1740) der grundgelehrte Gottsched den Shakspere nicht gelesen hatte, und hätte er ihn gelesen, weder verstanden noch gewürdigt haben würde, das dürfte uns nicht Wunder nehmen. Daß er aber, als ein preußischer Edelmann, von Bork, den Julius Cäsar in Alexandrinern übersetzt hatte, sich das Ansehen gab, als habe er es über sich gewonnen, den englischen Dichter kennen zu lernen und mit grober Ignoranz auf ihn losschimpfte, verdient fast mehr als Tadel. Denn hier war nicht von Mißverständniß und Verblendung allein, wie bei Voltaire, die Rede, vielmehr herrschte hier ein unmäßiger Hochmuth vor, der sich darin gefiel, Alles was poetisch war, gering zu schätzen und zu verlästern, wenn es die hohen Gönner, die seinen Namen emportrugen, nicht für poetisch hielten. Anders mag es mit den Ansichten von Joh. Elias Schlegel beschaffen gewesen sein.

*) a. a. O. p. 173 u. 174.

Wenn ihn auch Vorurtheil und Mangel an kritischer Einsicht leiteten, als er einen Vergleich zwischen Gryphius und Shakspere anstellte, so scheint er doch bestrebt gewesen zu sein, sich eine Meinung zu schaffen. Vielleicht war aber jene Gottsched'sche Gewaltherrschaft eine von den unerforschlichen Maßregeln der Vorsehung, durch welche häufig die Heilung einer schweren Krankheit auf dem Wege der heftigsten Krisen herbeigeführt wird. Oder sollte es auch in diesem Falle geheißen haben: Wenn die Noth am Größten ist, ist die Hülfe am Nächsten? Wir müssen freilich annehmen, daß Lessings Feuereifer für alles Wahre und sein brennender Haß gegen alles Falsche und Gemachte auch ohne Gottsched der französischen Schule des Aberwitzes und der Unnatur den Krieg angekündigt haben würde. Daß aber Gottsched ihm auf seine ersten Auslassungen dieser Art, in den Literaturbriefen, mit anmaßender Schärfe antwortete, war gewiß ein Antrieb mehr für den feurigen Verfechter seiner Ueberzeugung. Ob wir die tapferen Angriffe auf die Tyrannei des herrschenden Geschmackes, die Proben einer gesunden durch und durch ehrlichen Kritik, welche in der Hamburgischen Dramaturgie enthalten sind, in diesem Maße erhalten haben würden, wenn den Gegnern nicht eine anmaßende Autorität zur Seite gestanden hätte, ist beinahe fraglich. Es ist aber gewiß, daß den Aussprüchen Lessings sowie dem Echo, das sie in den Herzen der Nation fanden, ein langgehegtes und gewaltsam zurückgewiesenes Bedürfniß zu Grunde liegen mußte.

Wie bedeutsam ist es nun für unseren Zweck, daß hierbei sofort auf England und Shakspere verwiesen werden mußte. Ob Garricks Auftreten, oder seine sogenannte Wiedererweckung Shakspere's einen Antheil daran gehabt habe? Ich will ihm diesen Ruhm nicht nehmen, wenn man in diesem Zugeständniß einen Ersatz finden will für das, was ich in meinem vorigen Schreiben an demselben abgehandell habe. Man könnte aber eben so gut sagen, die politische Weltlage habe darauf gleichen Einfluß gehabt. Denn allerdings war mit dem Aachner Frieden

von 1748 der Hegemonie Frankreichs über Europa ein Ende gemacht, und als vollends der weit über Maß und Ziel vergötterte Friedrich II. die Franzosen bei Roßbach geschlagen hatte, war dem Glauben an französische Unüberwindlichkeit und Untrüglichkeit der letzte Gnadenstoß gegeben.

Doch wie sollte der Sieg der Poesie und Wahrheit nur an zufälligen Glücksumständen gehangen haben? Ist es nicht vielmehr die nimmermehr alternde Macht des Geheimnisses, das, wie Tieck in der Vorrede zu den Minnesängern ausspricht, sich immer wieder von Neuem offenbaren will, was diesen Sieg entschieden hat? Wäre es anders, so würde nach Lessings, Wielands und Gerstenbergs Vorgang die Einführung Shakspere's auf deutschen Boden für vollendet angesehen werden dürfen; und doch war nach Wielands Uebersetzung, die schon 1762 begonnen wurde, und nach Lessings Anregungen, die aus dem Jahre 1767 datiren, die Stimme der Nation noch zu gewinnen durch ein hervorragendes Auftreten in der Poesie selbst. Sie werden nicht einen Augenblick in Zweifel sein, daß ich hier nur von Goethe reden könne. Man könnte darüber vielleicht streiten wollen, ob die Wiedererweckung der deutschen Literatur, wie sie mit Goethe zur Entscheidung kam, ohne diejenigen Eroberungen möglich gewesen sei, welche auf diesem Gebiete, namentlich von Klopstock schon gemacht waren. Oder man könnte sich in der Frage gefallen, ob Goethe selbst ohne die Anregung Herders, ohne die gegenseitige Aussprache mit Lenz, im Jahre 1771 zu Straßburg, sich eben so, wie es damals geschah, in Shakspere würde vertieft haben. Weist er doch selbst darauf hin*), daß in diesen Umständen eine wesentliche Veranlassung für ihn gelegen habe, sich mit Shakspere genauer bekannt zu machen, als dieß vordem in Leipzig geschehen sei, als ihm Dodd's beauties of Sh. in die Hände gefallen waren. Ja man könnte noch weiter gehen und aus seiner Hinweisung auf den überaus schönen Aufsatz Herders

*) Sämmtl. Werke XXVI. 78 ff.

über Shakspere, aus dem Jahre 1773, den Schluß ziehen wollen, die damalige warme Theilnahme für Shakspere sei nicht aus seinem innersten Gefühle hervorgegangen, sondern habe mehr den Charakter einer flüchtigen Neigung, eines nur aufgeredeten Zaubers gehabt. Denn wäre dem nicht so, dann würde nach allem dem Herrlichen, was er im Wilhelm Meister über Shakspere's Wunderkraft ausspricht, niemals der Moment haben eintreten können, wo er sich in dem Tone, wie in Rameau's Neffe, in dem Aufsatz Shakspere und kein Ende und anderen späteren Auslassungen, darüber ausspricht, daß es ihm zuviel mit Shakspere werde.

Ich könnte diesem Wege der Betrachtung nicht folgen; vielmehr bin ich der festen Ueberzeugung, daß Goethe's poetisches Auftreten mit der Aufnahme Shakspere's in die Herzen der deutschen Nation in einem allzu innigen und unzertrennlichen Zusammenhang stand, als daß wir in dieser Weise urtheilen dürften. Nicht daß es sich hier um eine Wiedergeburt des Shakspere'schen Ingeniums in Goethe handelte; nicht daß ich meinte, Shakspere könne in Goethe oder Goethe in Shakspere aufgehen. Worin sich beide berührten und worin damals, gerade für Goethe, eine ebenso unwiderstehliche Anziehungskraft in Shakspere, als in Goethe's Auftreten ein unwiderstehlicher Zauber für die gesammte Nation liegen mußte, das hat seinen tiefen Grund in dem Umstande, daß beide (und Goethe spricht dieß einmal selbst von sich aus) den Standpunkt ihrer Anschauungen in der höchsten Höhe, mit einem Worte, im Universum suchten. Bei Beiden ist von etwas Abgeleitetem nicht die Rede, es handelt sich bei ihren Poesien weder von etwas Erlerntem und Erfahrenem noch von der Absicht zu belehren und nachzuweisen, sondern die Offenbarung selbst tritt ihnen nahe mit dem unabweislichen Bedürfniß sich auszusprechen. Wenn Sie finden, daß ich hier in Räthseln rede, so bringen Sie auch in Anschlag, daß ich von einem räthselhaften Zustande spreche. Denn so ist das Wort zu verstehen, das ich Ihnen schon früher aussprach. Es erscheint uns wie ein

Wunder, wenn wir betrachten, wie eine edle und große Nation sich länger als ein Jahrhundert nach der Befreiung ihres großen poetischen Geistes dehnt und streckt, und wie es einem beglückten Jüngling gelingt, das Zauberwort zu finden, wodurch der Bann gelöst wird. Und so war es doch, als der vierundzwanzigjährige Goethe, im Jahre 1773, seinen Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand zu Hamburg ohne Nennung seines Namens drucken ließ, und als im nächsten Jahre die Leiden des jungen Werthers ebenfalls anonym in Leipzig erschienen. Daß die Schöpfung dieser Werke und ihre Aufnahme in der Welt mit der Einführung Shakspere's in den Geist und die Herzen der Deutschen in innigem Zusammenhange stand, daß beides durch gleiche Bedingungen und ein und dasselbe Bedürfniß geboten war, wer wollte das bestreiten? Sind wir aber darüber einig, dann scheint es auch müßig, jene Fragen weiter zu erörtern; und sind wir gleich in dem Falle bei dem Dichtergreise Goethe dieselbe rückhaltlose Hingabe an Shakspere zu vermissen, die der Jüngling mit unsterblichen Worten aussprach, so wird es dennoch unmöglich sein, an Shakspere's Eintreten in unser Vaterland zu denken, ohne uns daran zu erinnern, was wir an diesem Geschenke Goethe's Geist und seinem Auftreten zu danken haben.

Nach jenem Momente waren kaum drei Jahre verflossen, als Hamlet zum ersten Male auf dem Hamburger Theater unter Schröders Leitung aufgeführt wurde (30. Septbr. 1776)*).

---

*) Gewiß war dieß nicht das erste Mal, daß nach jenem oben erwähnten Falle Hamlet auf einer deutschen Bühne aufgeführt wurde. Nach Shakspere's Hamlet von K. Elze (Einleitung p. XLIX.) scheint es möglich, daß diejenige Bearbeitung des Hamlet, welche Eckhof besessen haben und die mit 1710 bezeichnet gewesen sein soll, schon früher auf die deutsche Bühne gebracht worden sei. Auch hatte Schröder selbst auf einer Reise, die er im Jahre 1776 über Braunschweig, Halle, Dresden und Prag nach Wien machte, auf dem Prager Theater eine schlechte Bearbeitung des Hamlet, von der Brunian'schen Truppe aufführen sehen (Meyer I. 287). Doch zähle ich von diesem Tage an

Sie werden*), wie ich hoffe, nicht fragen, was Schröder mit Goethe damals könne zu thun gehabt haben, und wie wir deshalb bei diesem Ereigniß auch an Goethe denken müßten? Ich könnte scherzhaft darauf antworten, es müsse wohl damals gleich einem Miasma in der Luft gelegen haben, alle Bestrebungen auf die höchste Poesie zu richten. Vielleicht hat aber dieses Wort eine ernstere Bedeutung als man glaubt; denn das ist gewiß, daß, gleichwie die größten Erfindungen und Entdeckungen immer nur dann gemacht werden, wenn sie gemacht werden müssen, mit anderen Worten, wenn das Bedürfniß gebieterisch darüber entscheidet, ebenso ruft ein allgemein verbreitetes Bedürfniß das wahrhaft Poetische auch in Punkten und Verhältnissen hervor, deren unmittelbare Berührung nicht nachzuweisen ist. Doch ist im gegebenen Falle die Verbindung leichter zu finden. Schon drei Jahre früher (am 23. Aug. 1773)**) war Goethe's Clavigo in Hamburg gegeben worden. Im nächstfolgenden Jahre bewog man Schröder, Götz von Berlichingen auf die Bühne zu bringen. Seltsam genug, dieses Drama, das bei seinem Erscheinen Alles in Bewegung gesetzt, die höchste Bewunderung erregt hatte, fand bei seiner Aufführung nur geringen Beifall. Der vortreffliche Biograph Schröders nennt uns die bekanntesten und gefeiertsten Namen: Reinecke als Götz, Brockmann als Weißlingen, Dor. Ackermann als Maria, Mdm. Reinecke als Elisabeth und Schröder selbst in den drei Rollen von Br. Martin, von Lerse und vom Aeltesten des heimlichen Gerichtes. Keiner soll hinter den üblichen Leistungen zurück geblieben sein; und dennoch blieb das Publicum kälter, als man hätte erwarten sollen. Man möchte fast fragen, ob es noch an der erforderlichen Reife im Publicum gefehlt habe, um unter dem

---

die allgemeine Bekanntschaft Hamlets in Deutschland, weil die früheren Aufführungen in keinem Falle so folgenreich waren als diese.

*) Meyer Fr. Ludwig Schröder I. 290.

**) Ebendaselbst I. p. 270.

Ungewöhnlichen in der dramatischen Gestaltung die Tiefe der Poesie durchzufühlen?

Wie dem auch sei, ohne nachwirkende Folgen war dieser Versuch Schröders gewiß nicht gewesen. Als er zwei Jahre darauf mit dem Hamlet hervortrat, war dagegen die Wirkung desto größer. Der Beifall war so allgemein, daß die Vorstellung mehrere Abende hintereinander wiederholt werden mußte. Man darf dieses kühne Unternehmen Schröders um so mehr eine entscheidende Begebenheit nennen, als seine Wirkung sich über ganz Deutschland erstreckte. Denn es vergingen kaum drei Jahre, so war fast keine Bühne in Deutschland mehr, die nicht den Hamlet gesehen hätte. Der erste Schauspieler, der ihn auf dem Hamburger Theater darstellle, war Brockmann; Schröder selbst spielte damals den Geist und den ersten Todtengräber. Als jener kaum nach Jahresfrist nach Wien abging, war Schröder in Verlegenheit, wem er die Rolle zutheilen sollte. Es wurde eine Art von Wettstreit zwischen ihm, Lambrecht und Zimdar verabredet. Schröder trat am 23. Octbr. 1778 zuerst als Hamlet auf und als Lambrecht am 5. und Zimdar am 11. Novbr. desselben Jahres gefolgt waren, entschied die allgemeine Stimme und Theilnahme so laut für ihn, daß er diese Rolle für immer behielt, und das Stück in kurzer Zeit dreißig Mal bei vollem Hause gegeben wurde. Unterdessen war Brockmann am 17. Decbr. 1777 in Berlin als Hamlet aufgetreten und hatte dort bei zehn bis zwölf Vorstellungen denselben Beifall gewonnen, wie in Hamburg. Gleich wie hier schlug man auch dort Medaillen auf ihn und der bekannte Kupferstecher Chodowiecki stellte mehrere seiner ausgezeichnetsten Szenen dar. Reinecke war um dieselbe Zeit nach Dresden gegangen, wo die Bondinische Truppe auf kurze Zeit von Koch und Brandes geleitet werden sollte. In dieser Zeit 1778 wurde daselbst Hamlet mehrere Male aufgeführt und Reinecke spielte die Hauptrolle mit allgemeinem Beifall. In Gotha gab Böck den Hamlet am 30. Juni 1778. Auch die Wäsersche Truppe, die in Breslau

und mehreren Städten Schlesiens spielte, führte im Mai 1778 den Hamlet drei Mal hintereinander auf. Der Director derselben erlangte für diese Rolle eine nicht geringe Berühmtheit, so daß das Stück immer auf dem Repertoir blieb. In Stuttgart und München spielte damals die Truppe von Schickaneder und dieser stellte ebenfalls im Jahre 1778 Hamlet dar. Selbst untergeordnetere Truppen, wie die Stöffler'sche in Lübeck, versuchten sich im Januar 1779 an diesem Stücke. In Wien war früher schon die Heufeld'sche Bearbeitung von 1773 aufgeführt worden. Als Brockmann dort angestellt wurde, führte er ohne Zweifel die Schröder'sche Bearbeitung ein, und im Jahre 1780 gab Schröder auf einer Reise durch Deutschland den Hamlet nicht allein in Berlin (am 21. und 22. März), sondern auch in Wien (am 22. April). Nach einem Briefe von ihm mußten bei letzter Vorstellung über tausend Menschen weg gehen und wurden Thüren eingesprengt*). So weit reichen die Nachrichten, welche ich habe auftreiben können, doch vermuthe ich, es würden noch mehr Beispiele davon aufzufinden sein, daß das Bedürfniß, dieses große Kunstwerk zu sehen und zu bewundern über ganz Deutschland verbreitet war. Sie werden sich in Goethe's Leben**) gewiß der Stelle erinnern, wo er uns erzählt, daß, bei Gelegenheit eines Besuches seiner geliebten Friederike in Straßburg, in einer Gesellschaft der Wunsch ausgesprochen worden sei, ihn lesen zu hören. Er las, wie er uns berichtet, in einem Abend den Hamlet ununterbrochen und erntete großen Beifall. Das war im Jahre 1771. So fühlte also unser größter deutscher Dichter das Bedürfniß der Nation, an diesem Kunstwerke sich zu erbauen, schon fünf Jahre vor dem allgemeinen Bekanntwerden desselben voraus. Und als er kaum zwei Jahre später in Wetzlar der Stimmung verfiel, in welcher sein Werther entstand, erinnert er uns von Neuem daran (XXVI. 215.), daß

*) Meyer I. 340. 343. 346.
**) Sämmtl. Werke XXVI. 37.

auch in dieser Stimmnng ihn und seine Genossen der „Vater und Lehrer Shakspere" bestärkt habe. Denn „Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüther ihren Spuk trieben."

Wollte man die Frage aufwerfen, wie es gekommen sei, daß gerade mit Hamlet der Anfang gemacht worden sei, um Shakspere auf die Bühne einzuführen, so würde man um die Antwort nicht verlegen sein. Nur muß ich wünschen, daß man dieses laut ausgesprochene Bedürfniß der Nation weder auf den Hang zur Schwermuth allein, noch auf denjenigen Grundzug im deutschen Volkscharakter zurückführt, auf den man nach Freiligraths Vorgang in neuerer Zeit hinzuweisen liebt. Doch davon wird in einem anderen Abschnitte genauer zu sprechen sein. Gewiß ist es, daß mit diesem ersten Schritte die Bahn gebrochen war, um Shakspere's Dichtungen auf unserer Bühne einheimisch zu machen. In Hamburg und an anderen Orten folgte in kurzer Zeit Othello nach, so daß noch vor seinem Abgang nach Wien Brockmann in dieser schweren Rolle auftreten konnte. Auch König Lear wurde im Jahre 1778 gegeben, und von den geschichtlichen Stücken ließ Schröder bald darauf Richard II. und Heinrich IV. aufführen. Am 21. Juni 1779 trat Schröder im Macbeth auf. Noch früher waren der Kaufmann von Venedig, die Com. der Irrungen und Maaß für Maaß gegeben worden. Kurz, man freute und erbaute sich damals an den meisten der Stücke von Shakspere, und selbst solche konnten und durften gegeben werden, vor denen heute viele Bühnen aus Mangel an Vertrauen zu ihren Mitteln, oder aus Furcht vor dem Geschmack des Publicums zurückbeben.

Sie werden aber gegen diese Lobpreisungen einer glänzenden Zeit unserer Bühne den Einwurf erheben, daß man damals alle Stücke Shakspere's nur verstümmelt gegeben habe und daß namentlich Hamlet durch Schröders eigene Hand in einer nicht zu billigenden Weise umgearbeitet und dargestellt worden sei. Ich kann allerdings diese Umarbeitung, die uns im

vierten Bande von Bülow's Ausgabe der dramatischen Werke Schröders noch heute zur Beurtheilung vorliegt, weder loben, noch vollständig vertheidigen. Vor Allem ist an ihr zu tadeln, daß nach der Ermordung des Polonius die gewaltsamsten Veränderungen angebracht sind und daß der ganzen Katastrophe eine andere Gestalt gegeben ist. Hamlets Abreise nach England kommt nicht zur Ausführung, wir finden ihn auf dem Gottesacker wieder, ohne zu erfahren, wie er dahin gekommen ist. Dort ruft ihn Guildenstern ab, und theilt ihm die Absicht des Königs mit, ihn mit Leartes zu versöhnen. Da Ophelia's Begräbniß nicht dargestellt wird und daher der Kampf Hamlets mit Leartes wegbleibt, kann diese Versöhnung nur auf den Vorwurf des Letzteren wegen der Ermordung seines Vaters Bezug haben. Die Szenen zwischen dem König und Leartes konnten sehr abgekürzt werden, da von einem Fechterspiel nicht die Rede war. Was nun hierbei und bei der Absicht, Hamlet leben zu lassen, seine dunkeln Vorahnungen zu bedeuten haben sollen, begreift sich nicht leicht. Nun tritt Hamlet zu dem versammelten Hof, die Königin trinkt ihm zu und ergreift den Giftbecher, ohne daß es der König hindern kann; dann folgt die Versöhnung zwischen Hamlet und Leartes durch den König. Indem dieser dem Prinzen den Giftbecher reichen will, sinkt die Königin nieder und erklärt sich für vergiftet. Darauf ersticht Hamlet den König. Als deshalb alle den Degen ziehen, bekennt die sterbende Königin ihre Schuld und bittet ihren Sohn um Vergebung, ohne sie zu erhalten; während ihrer Reden fällt ein Donner ein, was Hamlet als Bestätigung ihrer Worte durch den Himmel erklärt. Leartes erkennt gleichfalls des Himmels Gerechtigkeit an, indem er sich mit Hamlet versöhnt. Zum Schluß verspricht dieser, sich vor Dänemark durch den Bericht der grausamen Verwickelung, welche zu diesem Ende geführt habe, zu rechtfertigen, und damit fällt der Vorhang.

Ehe Sie Schröder wegen dieses Mißgriffs verdammen, bitte ich Sie, einen flüchtigen Blick auf die Umstände und

Zeitverhältnisse, unter welchen er lebte und wirkte, zu werfen. Das hoffe ich mit Bestimmtheit, daß, wenngleich seine Umarbeitung dem Meisterwerke Shakspere's noch mehr zu nahe tritt, als die Garricks, er leichter Entschuldigung finden wird, als dieser. Was war das deutsche Theater noch kurze Zeit vor Schröders Auftreten und was ist es durch ihn geworden? Das sind die wesentlichsten Fragen, die wir hier mit wenigen Worten zu beantworten haben werden. Als Eckhof im Jahre 1720 zu Hamburg geboren wurde, konnte kaum noch von einer deutschen Bühne die Rede sein. Haupt- und Staatsactionen, die allerdings noch als die ausgearteten Enkelkinder der aus England herübergekommenen Ueberlieferungen betrachtet werden durften, waren die gangbarsten Mittel, von denen die in der schmählichsten Geringschätzung lebenden, heimathlosen Schauspielerbanden ihre kärgliche Subsistenz zogen. Als dieser seltene Mann im Januar 1740 bei der Schönemannschen Truppe zu Lüneburg zum ersten Male die Bühne betrat, fand er zur Ausbildung seines jungen Talentes allerdings schon würdigere Aufgaben vor, als diese wilden und regellosen Spektakelstücke. Doch trotz der Stücke von Racine und Anderen, welche von Meyer auf den ersten Blättern seiner Geschichte von Schröder genannt werden, können wir noch kaum an einen glänzenden Zustand der damaligen Bühne denken. Es geht schon aus dem bekannten Umstande von der vielseitig gerühmten Verbannung des Hanswurstes von der Bühne durch den großen Gottsched zur Genüge hervor, in welcher Verfassung sich dieselbe damals befunden haben möge; und diese feierliche Handlung hatte kaum drei Jahre vorher (1737)*) in einer Bude vor dem Grimmaischen Thore zu Leipzig mit Hülfe der bekannten Neuberin Statt gefunden. Also Eckhofs Auftreten fiel in die ersten Kinderjahre der neu erstehenden Bühne. Wie himmelweit mögen diese Zustände von denjenigen verschieden gewesen

---

*) S. Gesch. des Leipz. Stadttheaters (v. Blümner) Leipz. 1818. p. 66.

sein, die wir um 27 Jahre später aus Lessings Dramaturgie kennen lernen. Was damals der zum Manne gereifte Künstler, selbst in vorgerückten Jahren, noch vermochte, ist nach solchen Anfängen um so mehr der Anerkennung und des Lobes werth. Nun stand zwar, wie wir aus der Geschichte unseres vaterländischen Theaters wissen, Eckhof in seinen Bestrebungen damals nicht allein, wiewohl er in seinen Erfolgen allerdings der Einzige war. Wir müssen namentlich Ackermann und seine Frau, die ehemalige Schröder und die Mutter des größten Schauspielers, den wahrscheinlich Deutschland jemals besessen hat, unter denjenigen nennen, denen das Verdienst gebührt, unserem Vaterlande ein neues Theater gegeben zu haben. Aber unter welchen Mühseligkeiten und Drangsalen arbeiteten sich diese Begründer unserer Bühne empor? Wenn Sie in Meyers Leben von Schröder die Geschichte seiner Jugend lesen, so finden Sie ihn mit seinen Eltern bald in Hamburg, bald in den großen Ostseestädten, Königsberg und Danzig, selbst bis Petersburg gingen ihre Wanderungen, auf denen sie nicht selten Seiltänzer und andere Künstler dieser Art in demselben Lokale ablösten. Und doch waren die Zustände der Ackermann'schen Truppe noch nicht die schlimmsten. Selbst als diese schon im Norden von Deutschland seßhafter geworden war, schwärmten noch viele Banden von geringerem Werthe im Lande herum und fristeten ihre Existenz mit einem bald mehr bald minder glücklichen Spiel aus dem Stegreife. Von einem solchen Leben finden Sie ein treues Bild in der Selbstbiographie des bekannten Schauspielers und Comödienschreibers Brandes. Der Director, Namens Schuch, bei dem er geraume Zeit verweilte, war ein ehemaliger Mönch, der indessen für sein Fach ein ungewöhnliches Geschick gehabt haben muß und daher ungemeine Erfolge erlangte. Selbst in der Zeit, wo mit Hamlets Erscheinen auf der Bühne eine neue Epoche derselben begann, war die Misere der Wandergesellschaften noch nicht beseitigt. Derselbe Wäser, von dem ich Ihnen als einem der ersten Hamletspieler gesprochen habe, hatte die von ihm

geleitete Truppe erst vor Kurzem vom Schiffbruch gerettet und die Direction von seinem Vorgänger Namens Thym übernommen. Allerdings waren die damaligen Verhältnisse von der Gesellschaft Schröders und seiner Mutter, der verwittweten Ackermann, mit denen dieser unstäten Banden in keiner Beziehung zu vergleichen. Als auf Schröders Theater der Hamlet zum ersten Male aufgeführt wurde, stand er in seinem 33. Jahre*) und in dieser schönsten Zeit eines kräftigen Mannesalters genoß er eine allgemeine Achtung, nicht blos wegen seiner Kunstleistungen, sondern auch wegen seiner persönlichen Eigenschaften. Seine finanziellen Verhältnisse waren günstig und der Beifall des Publicums sicherte ihm ein gutes Einkommen. Demungeachtet war auch seine Lage, wie wohl weit vortheilhafter als die von den Führern der meisten anderen Gesellschaften, von der Theilnahme und der Gunst des Publicums abhängig; und diesem Publicum stand für das Urtheil, welches hierüber entscheiden sollte, nur eine kurze Erfahrung, man kann sagen, gar keine maßgebende Ueberlieferung zu Gebote. Es wäre schlimm, ich gebe es zu, wenn die Wirkungen und Erfolge der Kunst nur von dem Publicum abhängen sollten. Ja es ist sogar ein Unglück, wenn statt der Magie der Kunst der schwankende und launenhafte Geschmack des Publicums die Herrschaft führt; und ich denke, wir dürfen in unseren Zeiten von einem solchen Unglück reden. Aber es ist etwas Anderes, ob den Bestrebungen der Kunst Herkommen und Gewohnheiten entgegen kommen, oder ob die Bildung einer Ueberlieferung und die Auferziehung günstiger Ansichten und Gewohnheiten im Publicum erst von der ausübenden Kunst ausgehen soll. Diese mißliche und schwierige Aufgabe hatte jeden Falls die Zeit gehabt, welche Schröder vorhergegangen war. Selbst Gottscheds in mancher Hinsicht zu sehr verschrieenen Bestrebungen hatten dieses Ziel. Auch verdient er nicht sowohl Vorwurf wegen des Unternehmens selbst, als darüber

*) Geb. 3. Novbr. 1744.

daß er die Bedürfnisse der Nation gröblich verkannte. Aus dieser Quelle floß denn auch die freilich nur einseitige Rache, zu welcher seine eigene Pflegebefohlene, die Neuberin, gebraucht wurde. Ob sie wohl wußte, was sie that, als sie um das Jahr 1739 zuerst die Posse „das Schlaraffenland" als Vorspiel und den dritten Aufzug von Gottscheds Cato als Nachspiel aufführen ließ, um dadurch eine Behauptung Gottscheds über die Regeln des Costüms zu persiffliren, und einige Zeit darauf (18. Septbr. 1741) sogar ihren ehemaligen Gönner in einem von ihr selbst verfertigten Vorspiel (der allerkostbarste Schatz) auf die Bühne brachte*)? Daß die Schönemannsche Truppe mit Eckhof und die Ackermann'sche Gesellschaft — bewußt oder unbewußt — nach der Lösung derselben Aufgabe strebten, bedarf keines Nachweises. Indem Lessings Geist sich mit dieser verband, ward ihr die Erreichung dieses Zieles gesichert, weil bei Lessings übermächtigem Verstand und bei seiner durch und durch deutschen Natur das wahre Bedürfniß der Zeit und Nation in ihm mit gleicher Gewalt, wie in dieser, wirkte und thätig war. Freilich hätte auch er den Sieg über das Vorurtheil der Convenienz nicht gewonnen, wenn nicht mehrere Umstände zu seinen Gunsten zusammengetroffen wären. Unter diesen könnten wir das als einen Vortheil anführen, was ich vorhin ein Zeichen von dem Stande der Kindheit unserer Bühne nannte; ich meine das Wesen der Wandergesellschaften und des noch weit verbreiteten Stegreifspieles. Denn trotz der mannichfachen Drangsale und Uebelstände, welche damit verbunden waren, lag in ihnen auch ein unersetzlicher Schatz von Freiheit und Unabhängigkeit. Während diese Truppen von den Höfen und den höheren Classen der Gesellschaft mit Geringschätzung betrachtet wurden, waren sie aus demselben Grunde dem Zwange der Convenienz und des herrschenden Vorurtheils entrückt; und indem sie sich an den Theil der Bevölkerung wandten, den man gemeinhin das

*) Gesch. des Leipz. Theaters p. 70 ff.

Volk zu nennen pflegt, wußten sie dennoch aus dem Umgang mit den Gebildetsten an Bildung und Belehrung genug zu gewinnen, um ihre eigene, sowie die Stellung ihres Standes zu heben. Um hierfür Beispiele und Belege zu finden, würde Ihnen ein fast nur oberflächlicher Blick in die vorhandenen Lebensbeschreibungen von Eckhof, Brandes, Schröder, Iffland, Beil nnd anderen genügen. Das ganze Verhältniß in wenige Worte zusammengefaßt, ist mit dem Ausdruck erschöpft: Es war ein Glück und eine wesentliche Bedingung für die Wiederherstelluug unserer Bühne, daß damals die eigentlichen Nationalbühnen den Kern bildeten und für das deutsche Theater nicht eine Hofbühne maßgebend war. Gewiß wäre es eine der interessantesten Aufgaben, diesen Satz nach allen Seiten hin zu beleuchten. Aber sie kann nicht auf meinem jetzigen Wege liegen und ich muß mich deshalb mit der Aufstellung dieses Satzes begnügen, um damit den Standpunkt zu bezeichnen, von welchem wir Schröders Theater in damaliger Zeit zu betrachten und zu schätzen haben. Wenn Sie mir dann zugeben, daß die Hamburger Bühne in der Periode, wo Hamlet und Shakspere auf derselben eingeführt wurde, in dem glücklichen Genusse aller Freiheiten einer Nationalbühne war, so könnten sie daraus auch die Frage ableiten, warum Schröder in dieser Freiheit vom Zwange des Vorurtheils dennoch den größten Dichter der neueren Zeit nur verstümmelt auf die Bühne gebracht habe? Ich gebe zu, Sie könnten noch weiter gehen und nachweisen, daß in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nicht eine Bühne in Deutschland einen so hohen Ruf gehabt habe, als die Hamburger, und stellten Sie darneben meine eigenen Anführungen von der wahrhaft wunderbaren Befreiung des innersten poetischen Bedürfnisses der Nation durch Goethe's Auftreten, so könnten sie auch daraus Veranlassung entnehmen, um Schröder namentlich wegen seiner Hamletbearbeitung, sei es der allzugroßen Schwäche, oder selbst des Mangels an poetischem Tact anzuklagen.

Dagegen müßte ich aber anführen, daß, wenn uns die Regeneration unserer poetischen Literatur in einem fast wunderbaren Lichte erscheint, wir selbstverständlich auch die Macht und Bedeutung der Hindernisse anerkennen müssen, welche ihr entgegenstanden. Wenn auch manches Vorurtheil schon gefallen war, so standen doch viele noch unerschütterlich fest und, was die Hauptsache ist, so befand man sich damals noch im Beginne der Zeiten, wo die Literatur zu einer Macht heranwuchs. Ich könnte hier anführen, was Einer unserer gediegensten Historiker beim Beginn des Zeitalters von Friedrich II. über die neue Macht der Schrift ausspricht*). Doch auch darauf muß ich verzichten, weil es zu sehr zum allgemeinen Verständniß damaliger Zeiten gehört, und wir doch nur von einem Theile des poetisch-literarischen Lebens jener Jahre reden wollen. Betrachten Sie daher nur das damalige Verhältniß Shakspere's zu der deutschen Nation und ihrer Literatur und Sie werden mir dann vor allen Andern so viel eingestehen, daß er damals noch der Gegenstand des allgemeinen Vorurtheils war, ja man darf sagen, daß er in der Allgemeinheit noch wie eine Art von Ungeheuerlichkeit betrachtet wurde. Auch in dieser Beziehung würde ich Ihnen Goethe's, Herders, Lessings, Gerstenbergs und Anderer muthige Vertheidigung und Verherrlichung dieses großen Genius nicht als etwas Außerordentliches gepriesen haben, wenn diese Erscheinungen nicht über dem allgemeinen Vorurtheil ruhmvoll glänzten. Nehmen Sie dazu, wie Shakspere selbst in seinem Vaterlande noch beurtheilt wurde. Namentlich in Hamburg konnten die Auslassungen der englischen Kritik nicht unbekannt sein. Damals waren schon von Eschenburg, der indessen die Fortsetzung der Wieland'schen Uebersetzung übernommen hatte, mehrere derartige Aufsätze in deutscher Sprache bekannt gemacht worden. Ferner waren Lichtenbergs Briefe aus England vom Jahre 1775 im deutschen Museum schon vor 1776 abgedruckt worden. Es ist

*) Heeren historische Werke Göttingen 1822. IX. 7.

ferner kaum denkbar, daß man die im Jahre 1774 in London gedruckte Umarbeitung des Hamlet durch Garrick nicht gekannt habe, da schon im Jahre 1773 Herder darüber klagt, daß selbst der größte englische Schauspieler Shakspere nur verstümmelt darstelle. So mußte man denn aus diesen Schriften zur Genüge gelernt haben, daß selbst in England Shakspere nur unter bedeutenden Vorbehalten genossen werden konnte. Ich glaube hiermit genug gesagt zu haben, um Schröder darüber zu rechtfertigen, daß er den Hamlet nicht unverändert auf die Bühne gebracht hat. Ob die Art und Weise, wie diese Veränderungen ausgefallen sind, eine gleiche Rechtfertigung finden können, muß ich dahin gestellt sein lassen. Wenn der oft schon genannte Biograph Schröders*) zu seiner Entschuldigung anführt, daß der vorsichtige Schauspieler bei diesen Abkürzungen und Veränderungen mehr den Geschmack seiner Zuschauer und seiner Zeit als den seinigen zu Rathe gezogen habe, so können wir dieß zum Ruhme des hochverdienten Mannes gern annehmen, um so mehr, da die Folge der Zeit zum geringeren Ruhme der allgemeinen Kritik uns gezeigt hat, daß der herrschende Geschmack noch lange die Schröder'sche Bearbeitung dem Original vorgezogen hat, als dieses schon seit Jahren durch Schlegels Uebersetzung in vielen Händen war.

Wie hoch trotzdem Schröders Verdienst anzuschlagen ist, wird nur von denjenigen erschöpfend beurtheilt werden können, die sich die Schwierigkeit der von ihm gelösten Aufgabe versinnlicht haben. Diese neue Welt, erfüllt und getragen von den gewaltigsten Gestalten und Erscheinungen, dem Publicum zu eröffnen, die Wirkungen derselben den Zuschauern zuzuführen, ohne sie mit dem Neuen und Unerhörten in Verwirrung und außer Fassung zu bringen, und mit dieser bisher verkannten Größe nicht allein Beifall zu gewinnen, sondern sogar den Durst und die Sehnsucht nach einer immer ausge-

*) Meyer. F. L. Schröder I. 290.

breiteteren Bekanntschaft zu erwecken, konnte nur der höchsten Meisterschaft gelingen.

Nun kehren wir aber noch ein Mal zu Goethe zurück; denn er ist es allerdings, dem das Verdienst des ersten Schrittes gebührt, um den ächten Hamlet auf der deutschen Bühne einheimisch zu machen. Als im Jahre 1795 Goethe*) seinen Wilhelm Meister die zwar kurze aber nichts desto weniger schlagende Ausführung geben ließ, warum Hamlet nur tragisch enden könne, war das allgemeine Publicum noch so sehr an den — gestatten Sie mir das Wort — schalen Schluß in Schröders Bearbeitung gewöhnt, daß der größte Theil desselben kaum einen andern Hamlet kannte. Daß in Wien zu Zieglers Zeiten nur die von Schröder im Jahre 1778 verbesserte Umänderung, vielleicht mit einigen später gemachten Zusätzen, noch als Maßstab galt, geht aus der im Jahre 1803 daselbst erschienenen Schrift dieses verdienten Schauspielers hervor. Denn in derselben ist auf keine andere als diese Umarbeitung Bezug genommen. Eben so habe ich Beweise, daß zu Dresden im Jahre 1806 Hamlet noch nach dem Schröder'schen Texte gegeben worden ist. Daß Goethe seine Auslassungen geradezu gegen diese Umarbeitung habe richten wollen, können wir kaum bezweifeln. In einer spätern Stelle Wilhelm Meisters**), wo Serlo noch ein Mal auf die Frage zurückkommt, ob Hamlet unerbittlich sterben müsse, antwortet jener: „Wie kann ich ihn am Leben erhalten, da ihn das ganze Schicksal zu Tode drückt", Und diese Aufstellung hält er auch fest, als Serlo ihm einwirft: „Aber das Publicum wünscht ihn lebendig". Das brauche ich kaum noch hinzuzufügen, daß nach dem ganzen Zusammenhange unter Serlo Niemand anders zu verstehen ist, als Schröder selbst, wiewohl man dabei nicht an eine portraitartige Aehnlichkeit denken darf.

Die Frage, ob diese Rettung des originalen Hamlet durch

---

*) G. W. XIX. p. 181.

**) a. a. O. XIX. p. 190.

Goethe's Wilhelm Meister irgend eine Theater-Direction veranlaßt habe, diesem Winke sofort zu folgen, kann ich leider nicht beantworten, weil mit Ausnahme dessen, was schon von Wien und Dresden erwähnt worden ist, mir mindestens bis jetzt noch die genaueren Nachrichten von einigen der bedeutendsten Bühnen in Deutschland fehlen. So viel ersehe ich aus Ed. Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst, daß auf dem im Jahre 1791 unter Goethe's Leitung gestellten Theater zu Weimar erst im Jahre 1809 Hamlet nach der Schlegel'schen Uebersetzung aufgeführt worden ist*). Hierbei scheint von denjenigen Abänderungen nicht die Rede gewesen zu sein, welche Goethe in seinem Wilhelm Meister als wünschenswerth und zweckmäßig vorgeschlagen hat.

Der Schauspieler, der damals die Rolle Hamlets spielte, war der bekannte spätere königl. preuß. Hofschauspieler Wolf. Goethe selbst soll ihn als seinen besten Schüler im eigentlichsten Sinne des Wortes bezeichnet haben. Was dieser, keineswegs von der Natur begünstigte, außerordentliche Künstler leistete, wird noch vielen älteren Männern erinnerlich sein. Mir selbst, der ich ihn in jüngeren Jahren im Hamlet und mehreren anderen ausgezeichneten Rollen gesehen habe, schwebt seine Darstellung noch lebhaft vor dem Gedächtniß. Wiewohl er nicht schön und in keiner Beziehung von einnehmendem Aeußern war, machte er dennoch auf der Bühne den Eindruck einer überaus edeln Erscheinung. Dieß und die ungewöhnliche Sicherheit in jeder Stellung, Handlung und Bewegung trug auch seine Darstellung des Hamlet zu einer großen Vollkommenheit empor. Als ich später die schon erwähnte Beschreibung Lichtenbergs von dem Benehmen Garricks bei der Erscheinung des Geistes las, konnte ich mir den Gedanken nicht entschlagen, daß Wolf mindestens in dieser Szene dem dortigen Berichte gefolgt sei. Wie dem auch sei, so erinnere ich mich noch immer des Schauers, den ich in der Seele Hamlets damals

*) E. Devr. Gesch. d. d. Schsplk. III. 373.

mitempfunden zu haben glaube. Nur eins wollte mir nicht ganz natürlich erscheinen. Als Garrick von seinen Freunden sich losgerissen hatte, soll er mit den drohenden Worten, denjenigen zum Geiste zu machen, der ihn hindern wollte, den Degen gezogen haben und dann, indem er die Spitze desselben gegen den abgehenden Geist gekehrt habe, demselben gefolgt sein. Ich glaube dasselbe von Wolf gesehen zu haben, bin aber zweifelhaft, ob es ganz zu billigen sei. Unter allen Umständen waren indessen seine Bewegungen auch in den Augenblicken dieser furchtbaren Aufregung durchaus schön und harmonisch. Ich erinnere mich genau, daß man damals die Bemerkung machte, ob es zu loben sei, daß Wolf bei dem Anhören der Worte des Geistes in einer überaus künstlichen Stellung in die Kniee sank und bei dieser Bewegung das Gesicht von den Zuschauern abgewendet hielt; und man wollte von Wolf selbst die Erklärung vernommen haben, daß er in diesem furchtbaren Augenblicke sein Gesicht absichtlich den Blicken des Publicums entziehe, weil es nicht möglich sei, den Ausdruck des Schauders und Entsetzens, das Hamlet in diesem Augenblick empfinden müsse, durch eine künstliche Mimik vollständig wiederzugeben. In der Szene mit den Schauspielern war Wolf ganz der vornehme Mann, den dieser Theil der Handlung fordert. Daß ich von der sogenannten Closetszene (die Nachtszene) mit der Mutter im höchsten Grade ergriffen war, bin ich mir zwar bewußt, es würde mir aber nicht möglich sein, etwas Einzelnes daraus anzuführen. Sehr schön war seine überlegene Haltung gegen alle Hofleute und namentlich gegen Rosenkranz und Guildenstern, wobei es besonders zu loben war, daß er selbst den Bitterkeiten, welche er gegen sie auszusprechen hat, einen vornehmen und edeln Ton zu geben wußte, ohne daß dem Eindruck derselben zu nahe getreten wurde. Seinem Auftreten beim Fechterspiel konnte man es wohl anmerken, daß er auf das Malerische der Stellungen große Mühe verwendet hatte; wollte man aber dieselben auch manierirt nennen, so war die Manier

wenigstens durch und durch edel*). Ob ich von Wolfs Darstellung den Eindruck mitnahm, den ich mir heute von einer Darstellung des Hamlet wünschen würde, will ich nicht entscheiden. Gewiß aber hatte ich eine so edle und künstlerisch ausgebildete Darstellung gesehen, wie ich sie später nicht wieder zu Gesicht bekommen habe. In diesen Worten bitte ich Sie, die Entschuldigung dafür zu finden, daß ich weiter keinen Künstler in dieser Rolle erwähne und hiermit unsere Unterredung über Hamlets Leben auf der deutschen Bühne schließe.

Nur einen kurzen Rückblick gestatten Sie mir noch. Wir haben nun Hamlet in der schönsten Zeit, welche jemals die englische Bühne gesehen hat, an der Spitze der mächtigsten, tiefsinnigsten und reizendsten Erscheinungen glänzen sehen. Kaum daß der Bann gelöst war, welcher alle Freuden an der dramatischen Kunst als unsittlich und ketzerisch verdammte, so sahen wir Hamlet wieder in den ersten Reihen der Shakspere'schen Schöpfungen, an denen sich eine Zeit erfreute, von der man, nach ihrer sittlichen Stimmung, kaum hätte erwarten dürfen, daß sie an einem so tiefsinnigen Gemälde hätte Geschmack finden können; und als in Deutschland die Poesie auf der Bühne wieder einzog, war es wieder Hamlet, der gewisser Maßen die Pforten öffnete, aus denen Shakspere's Schöpfungen in unser Vaterland einzogen. Die Theilnahme an diesem großen Gedichte ist noch immer dieselbe, nur daß sein Ruhm, wenn auch nur dem Namen nach, noch allgemeiner verbreitet ist. Kein Stück ist heute noch in den weitesten Kreisen und in den nach Stand und Bildung verschiedensten

---

*) Ich habe später von einem Schauspieler, der einen großen Ruf genießt, in dieser Szene gesehen, daß er das Rapier wiederholt mit dem Knopf auf die Erde stemmt, gleichsam um die Elasticität der Klinge zu prüfen, und daß er dann die Klinge zwischen seiner Sohle und dem Boden durchzieht, als müsse er sie wieder gerade biegen. Als ich, freilich vor geraumer Zeit, Fechtunterricht hatte, war ein solches Gebahren als ein Zeichen höchster Gemeinheit streng verpönt.

Schichten allgemeiner beliebt als dieser Hamlet; denn wunderbar genug füllen sich die Räume des Theaters, ohne Ausnahme des Ranges, kaum bei irgend einem Stücke vollständiger, als wenn Hamlet die Bühne betritt.

Wo ruhet der Zauber, der gerade dieses räthselhafte Gedicht an alle Herzen bindet? Das sollte nach unserem Plane die Frage sein, die den Schluß unserer Unterhaltungen zu bilden hat. Daß meine Antwort darauf nur unvollkommen ausfallen wird, kann ich aus mehrfachen Gründen im Voraus überzeugt sein. Wenn es mir daher nur gelingt, mich mit Ihnen vertraulich darüber zu besprechen, warum dieses Kunstwerk unseren Herzen so unendlich theuer ist, will ich den Zweck, nach dem wir in unseren nächsten Unterhaltungen streben wollen, mindestens zum Theil für erreicht halten.

X.

Von der Gesammterscheinung des Poems Hamlet. — Allegorie und Symbolik. — Gegensatz des Legendartigen und Märchenhaften gegen das Conventionell-Gesellige. — Das Geisterhafte. — Die Atmosphäre des Hofes. — Wittenberg. — Ort der Handlung. — Der Charakter des königlichen Hofes. — Hamlet war nicht der unbedingt berechtigte Thronerbe seines Vaters. — Kunstreiche Vertheilung der Ereignisse.

Verehrter Freund!

Es würde eben so müßig sein, Ihnen alle diejenigen Kritiker aufzuzählen, die darin übereinstimmen, daß die Tragödie Hamlet uns die unlösbarsten Räthsel vorlegt, als sie auf solche Arbeiten zu verweisen, die besonders in neuerer Zeit mit allzugroßer Sicherheit behaupten, den untrüglichsten Schlüssel zu ihrem Verständniß gefunden zu haben. So gewiß

dieser letzten Aufstellung meisten Theils eine Verkennung der großen Schwierigkeiten für eine erschöpfende Verständigung mit diesem geheimnißvollen Werke, oft aber auch ein vollständiges Mißverständniß über die gesammte dichterische Individualität Shakspere's zu Grunde liegt, so wenig fördert uns die bloße Hinweisung auf die Unergründlichkeit des Geheimnisses. Was Schlegel*) in diesem Sinne darüber ausspricht, ist allerdings in die schöne Form gekleidet, in welcher alle seine überaus werthvollen Schriften auftreten. Aber man fühlt sich dennoch nicht befriedigt. Namentlich möchte der Satz: „Das Schicksal der Menschheit steht da, wie eine riesenhafte „Sphynx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen „vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht", ehe er zur Brücke des Verständnisses dienen kann, erst einer genaueren Ausführung bedürfen. Ich führe Ihnen denselben nur deshalb an, weil er eines Theils viel Wahres enthält, anderen Theils aber auch als eine Andeutung der tiefsinnigen Bedeutung Hamlets die große Schwierigkeit, dieselbe zu lösen, genau bezeichnet. Auf diese Weise soll er mir als Einleitung sowohl, wie als Entschuldigung dienen, wenn mir dasselbe widerfährt, was wir Schlegel trotz der Vortrefflichkeit seiner dramatischen Vorlesungen vorwerfen dürfen. Ich meine, wenn auch ich Ihnen Vieles schuldig bliebe, gleichwie Schlegel in jenem Buche mit Manchem im Rückstand geblieben ist, was wir nach den einleitenden Capiteln hätten erwarten dürfen.

Daß ich Ihnen den allgemeinen Standpunkt, den jede Kritik einnehmen müsse, nicht genauer bezeichne, werden Sie nicht überraschend finden, da Ihnen schon aus allen meinen bisherigen Bemerkungen deutlich geworden sein muß, daß derselbe kein Anderer sein könne, als den uns der Dichter selbst anwies. Denn in so weit es sich hier überhaupt um eine kritische Betrachtung Hamlets handelt, kann ich nur dem allgemeinen Grundsatze folgen, daß es überhaupt keine Kritik

---

*) Vorlesungen über dram. Poesie und Kunst III. 146.

geben könne, die nicht mit dem Glauben an die Berechtigung der Existenz des Poems anfängt, sowie auch umgekehrt ein großes Poem oder Kunstwerk diesen Namen und Rang nicht verdienen kann, wenn es nicht die Rechtfertigung seiner Lebensfähigkeit in sich selbst trägt. Hieraus geht schon zur Genüge hervor, daß ich, wollend oder nicht wollend, nur einen Weg gehen kann. Gleichwie ich annehmen muß, daß bei allen Werken Shakspere's die Macht der Erscheinnug, welche er darstellen wollte, von der entschiedensten Bedeutung für ihn war, so werde ich auch bei der Betrachtung eines Poems von ihm bemüht sein müssen, vor allem Anderen die Erscheinung des Ganzen in's Auge zu fassen. Dann erst kann die Betrachtung der einzelnen Mittel folgen, durch welche die Fabel zur dramatischen Vision gestaltet wird, oder mit anderen Worten die Charaktere und Gesinnungen der einzelnen Personen und ihre Handlungsweise, inmitten der Verwickelungen des Schicksals und der Begebenheiten, werden dann der besondere Gegenstand unserer Aufmerksamkeit sein. Endlich ist der Schluß durch die Beantwortung derjenigen Frage zu ziehen, welche an der Spitze dieser drei Abschnitte steht; wir werden uns darüber Rechenschaft zu geben haben, was dieses Poem zu der großen Tragödie mache, die unter allen Umständen und zu allen Zeiten die allgemeinste Liebe, Theilnahme und Bewunderung in Anspruch genommen hat.

Sie werden schon aus dieser Eintheilung des Stoffes abnehmen können, daß ich unter der zuerst zu betrachtenden Erscheinung nicht sowohl die ganze Fabel der Tragödie, sondern vielmehr die äußere Gewandung verstehe, unter welcher das Gemälde vor unser Auge tritt. Da hierbei zuerst die Aeußerlichkeiten in Betrachtung gezogen werden müssen und erst dann die Situation, in welcher sich die handelnden Personen beim Beginn der Tragödie befinden, genauer zu beleuchten ist, bildet sich der Uebergang zu dem zweiten Abschnitte von selbst. Ehe ich aber beginne, muß ich noch einen Einwurf beseitigen, der mir unter Anführung einer vielseitig

anerkannten Autorität gegen den von mir eingeschlagenen Weg gemacht werden könnte. In seinem Buche über Shakspere sagt Gervinus*) unter Anderem gerade in Bezug auf Hamlet: „daß bei Shakspere die Handlung immer das Abgeleitete, das „Spätere, das Gewordene ist und daß der wahre Einheits„punkt seiner Werke immer nach dem Quell der Handlungen „zu den handelnden Menschen selber und zu den verborgenen „Gründen führt, aus denen ihre Handlungen emporsteigen.“ Man könnte zweifelhaft sein, ob damit die Meinung ausgesprochen werden solle, als sei bei den Werken Shakspere's der Charakter und die Gesinnung der handelnden Personen der wesentlichste Gegenstand der Darstellung, wenn Gervinus nicht gleich darauf hinzusetzte, daß wir an der negativen Handlung dieses Stückes, an dem Mangel äußerer Ereignisse u. s. w. nur wenig Antheil nehmen können. „Gleichwohl nehmen wir“ — so fährt er wörtlich fort — „den höchsten Antheil an „diesem Hamlet, Beweis genug, daß das eigentliche Interesse „in diesem Charakter liegt.“ Es ist hier noch nicht am Ort, nachzuweisen, daß mit der Begründung einer solchen Annahme zugleich die Berechtignng gegeben sein würde, jedes Stück Shakspere's gewisser Maßen zu einem Tendenzstück zu machen. Auch wäre dieser Nachweis deshalb an dieser Stelle müßig, weil wir ohnedem auf dem uns vorgezeichneten Wege finden werden, daß dieser Hamlet vor allen Anderen das gerade Gegentheil eines tendenziösen Gedichtes ist, und daß er vielmehr den seit den ältesten Zeiten, ja seit Aristoteles, für die Tragödie gültigen Regeln in der bewunderungswürdigsten Weise entspricht. Dagegen ist die Voranstellung der Charakterzeichnung als des ursprünglichsten Zieles der Shakspere'schen Dichtungen, wenngleich mit weniger Bestimmtheit als hier, bei so vielen Urtheilen über Shakspere für ausgemacht angenommen, daß ich der unbedachten Abweichung von einem hergebrachten Wege beschuldigt werden könnte, wenn ich die rück-

*) Gerv. Sh. III. p. 260.

haltlose Aufstellung dieser Meinung mit Stillschweigen übergangen hätte. Auch das wird, wie ich hoffe, aus dem ganzen Zusammenhang unserer Unterhaltungen hervorgehen, daß ich weder aus Unbedachtsamkeit, noch aus unziemlicher Neigung, etwas Neues oder gar etwas Originales aufzustellen, mir einen anderen Weg vorgezeichnet habe. Doch muß ich vorausschicken, daß es mir scheint, als habe gerade bei den Betrachtungen Shakspere'scher Werke jene Anschauungsweise am Meisten dazu beigetragen, das Verständniß zu erschweren oder selbst zu verwirren. Der Grund davon liegt wesentlich in der Eigenthümlichkeit Shakspere's, in seinen Personen so abgeschlossene und abgerundete Erscheinungen darzustellen, daß wir auf dem Wege der logischen Schlußfolgerung allein fast niemals auf den Grund von dem eigentlichen Wesen ihrer Existenz kommen. Deshalb sagt auch Ulrici in Beziehung auf Hamlet sehr richtig, Jeder der nachfolgenden Kritiker habe immer tiefer zu graben gesucht, ohne jedoch auf den Grund zu kommen; und wahrscheinlich hat es denselben Sinn, wenn Andere aussprechen, es bleibe bei der Darstellung der Idee und ihrer Verfolgung nach dem gegebenen Bilde immer ein unlösbares Bruchtheil übrig. Nicht daß ich mir zutraute, auf meinem Wege bis auf den innersten Grund des Räthsels zu kommen, oder jedes unlösbare Bruchtheilchen, ja selbst das letzte Stäubchen einer Unklarheit oder eines Zweifels mit einem bisher noch niemals angewendeten Scharfsinn zu entfernen. Vielmehr bin ich der Meinung, daß es bei der kritischen Betrachtung eines großen Kunstwerkes niemals darauf ankommen kann, das tiefe Geheimniß seiner Existenz auf dem Wege der Zergliederung zu zerstören. Auch hierin ist mir Goethe's Betrachtung, wenn sie gleich den Gegenstand nicht erschöpft und in ihrem Verlaufe von dem rechten Wege abweicht, von unendlichem Werth, weil sie auf eine derartige Zerstörung des Geheimnisses nicht ausgeht. Nur hätte auch dieser große Geist seinen Blick mehr an die Erscheinung fesseln sollen. Mit der vollständigeren Anerkennung ihrer unzweifel=

haften Berechtigung würde dann mancher Wunsch nach Abänderungen in der Ausführung zum Schweigen gebracht worden oder vielmehr nicht aufgekommen sein. Denn nicht allein bei diesem Hamlet, sondern bei allen Dichtungen Shakspere's liegt das Geheimniß des Einzelnen immer in dem noch weit tieferen Geheimniß des Ganzen. Oder, um mich deutlicher auszusprechen, das Räthselhafte und Unverständliche in den einzelnen Charakteren, Gesinnungen und Handlungen beruht nicht in der ungewöhnlichen und schwer zu entziffernden Gemüthsart der einzelnen Personen allein, sondern daß die betheiligten Individuen so handeln und denken, wie es uns der Dichter vorstellt, ist immer eine gleichzeitige, oft sogar eine überwiegende Wirkung der wunderbaren Verwickelung, mit andern Worten, des Verhängnisses, unter dessen Drucke sie leben. Deshalb muß es auch geschehen, daß wir die tragischen Personen zuweilen Gesinnungen aussprechen hören oder Handlungen verrichten sehen, welche mit dem System, unter das wir ihren Charakter zu bringen suchen, im Widerspruch zu stehen scheinen. Aus demselben Grunde ist an den Dichtungen Shakspere's eine Aenderung, welche an sich selbst für unschuldig gehalten wird, weil sie nur eine scheinbare Nebensache betrifft, in vielen Fällen, so zu sagen, lebensgefährlich für das ganze Gemälde. Nehmen Sie einmal zur Prüfung dieses Satzes die Bearbeitung Hamlets in die Hand, welche Klingemann nach den von Goethe im Wilhelm Meister gegebenen Andeutungen gemacht hat, und Sie werden sich überzeugen, daß Sie den Shakspere'schen Hamlet nicht mehr vor sich haben. Es ist nur noch hinzuzufügen, daß, gleichwie selbst des größten Dichters Andeutungen über Aenderungen an einem großen Werke Shakspere's dem Leben desselben zu nahe treten können, wenn diese Andeutungen sich der Gesammterscheinung des Poems nicht harmonisch anschließen, auch die Betrachtungen der einzelnen Charaktere unbefriedigend sein müssen, wenn derselben nicht eine klare Auffassung der gesammten Erscheinung vorausgegangen ist.

Es versteht sich von selbst, daß wir, um die Erscheinung nach des Dichters Sinn aufzufassen, jede Nachforschung nach einer allegorischen Bedeutung derselben als verwerflich abweisen müssen. Die Allegorie ist im Allgemeinen schon ein bedenkliches Mittel für poetische Darstellungen, weil das Bestreben, mit der sinnlichen Erscheinung etwas Anderes auszudrücken, als was mit ihr selbst unmittelbar verbunden ist, dem höchsten Zwecke der Poesie, d. i. durch das Geschaffene eine unmittelbare Wirkung auf die Seele des Beschauers auszuüben, selbstverständlich fremd erscheinen muß, und daher nur unter eng begrenzten Voraussetzungen und Umständen statthaft sein, ja ich möchte sagen, Entschuldigung finden kann. Nun liegt es aber am Tage, daß keine Art der Poesie einen höheren Anspruch auf unmittelbare Wirkung hat, als die dramatische. Giebt es daher Fälle, wo ein dramatisches Gedicht sich der Allegorie bedienen darf, so können diese nur dann eintreten, wenn dasselbe außer der Darstellung der Erscheinung noch einen anderen Zweck hat, wie denn Festspiele und Gelegenheitsgedichte allegorisch sein können; wogegen eine Tragödie ihren ganzen Charakter durch eine solche Gestaltung einbüßen würde. Dieses Gegenstandes würde von mir gar nicht gedacht worden sein, wenn wir nicht bei den zahlreichen Auslassungen über die Bedeutung Hamlets auch dem Mißverständnisse begegneten, als könne derselbe nur als eine tiefsinnige Allegorie genommen werden. Einen solchen Nachweis zu führen, hat sich vor nicht langer Zeit Hr. Prof. Gerth*) zur Aufgabe gestellt. So sehr wir den Fleiß dieses unterrichteten Mannes anerkennen dürfen, so müssen wir doch vor den Resultaten desselben fast erschrecken, weil sie geradezu der Erhabenheit der Poesie, welche wir am Hamlet bewundern, so zu sagen den Boden unter den Füßen wegziehen. In einer

*) Gerth, Prof. A. D., Oberlehrer am Gymn. zu Puttbus, der Hamlet v. Shakspere, acht Vorlesungen gehalten zu Puttbus im Winter 1860/61. Lpz. 1861. 8.

anderen Weise scheint ein Engländer, Namens Plumptre, den Hamlet als ein allegorisches Tendenzstück betrachtet und erläutert zu haben, indem er nachzuweisen versucht hat, Shakspere habe mit dieser Tragödie einen indirecten Tadel gegen Maria Stuart, Königin von Schottland aussprechen wollen*). Da mir diese im vorigen Jahrhundert erschienene Schrift nicht zu Händen gekommen ist, kann ich nicht darüber urtheilen, ob der Verfasser seinen Zweck nur mit dem Hinweis auf eine allegorische Bedeutung verfolgt, oder ob er die angegebene Tendenz mehr in einer derselben angepaßten Symbolik erkennen will.

Auch diese Art der Gestaltung ist bei den Darstellungen Shakspere's nur mit der größten Vorsicht zu verfolgen. Allerdings steht die Symbolik oder das Bestreben, eine Idee oder Empfindung in der Form eines sinnlichen Bildes auszudrücken, dem Wesen der Poesie weit näher, als die Allegorie. Denn während es sich bei dieser um etwas Concretes handelt, nimmt jene nur das Abstracte zum Ziele. Auch werden wir bei jedem Poem und Kunstwerk, je mehr dasselbe auf unsere Empfindung wirkt, desto mehr in Versuchung kommen, nach der Grundidee zu fragen, welche der Dichter durch seine sinnliche Erscheinung bildlich habe darstellen wollen. Aber es ist etwas Anderes, ob wir uns vorstellen, daß der Dichter für eine in ihm lebende Idee oder Empfindung eine Form gesucht und in Folge dieses Bedürfnisses das Poem geschaffen habe, oder ob wir annehmen, daß er von der poetischen Erscheinung ergriffen und in dieser Stimmung zu der Schöpfung des Poems in der ganzen Ausdehnung seiner Bedeutung geführt worden sei. Daß Shakspere bei den Meisten seiner Stücke in dem letzten Falle gewesen sei, habe ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe als meine feste Ueberzeugung ausgesprochen. Denn es ist mir

*) Plumptre an appendix to observations on Hamlet being an attempt to prove, that Shakspere designed that tragedy as an indirect censure on Mary Queen of Scots. 8. Lond. 1797.

nicht faßlich, daß die organische Einheit und Harmonie seiner Schöpfungen mit einer speculativen Thätigkeit in dem Maße vereinbar sei, wie sie in jenem Falle erforderlich scheint. Aber ich bescheide mich, daß wir dem tiefen Geheimniß seiner poetischen Befähigung nicht völlig auf den Grund blicken können. Im Gefühle dieser Kurzsichtigkeit will ich die Behauptung nicht auf die Spitze treiben, daß ein Poem, wie Hamlet, das der unbegreifliche Dichter so lange Zeit in seinem Innern getragen hat, unter keinen Umständen so angesehen werden dürfe, als könnten in ihm Ideen, Empfindungen und Anschauungen, deren bildliche Darstellung dem Dichter Bedürfniß gewesen sei, durchaus nicht gesucht werden. Nur ist es zweierlei, wogegen ich Verwahrung einlegen müßte. Zuerst würde ich mich nicht dazu verstehen können, das, was als Begebenheit in die Erscheinung tritt, und stellte es sich auch noch so fabelhaft und märchenhaft dar, nur in einem symbolischen Sinne zu nehmen. Ferner könnte ich nicht zugeben, daß irgend eine Handlung oder die Aeußerung irgend einer Gesinnung und Gemüthsstimmung nur wegen des symbolischen Ausdrucks einer Empfindung, die mit der Erscheinung nicht im unmittelbarsten und natürlichsten Zusammenhang stände, angebracht worden sei. Auch in dieser Hinsicht haben manche Ausleger sich von dem Verständniß der poetischen Bedeutung dieser Tragödie entfernt. Dahin gehört, wie es scheint, eine andere Aeußerung von Gervinus; ich meine den Satz, „daß „in Hamlet ein sozialer Charakter der neueren Zeit gleichsam „gezeichnet sei, der aus der Heroensitte des Naturzeitalters „herausstrebe." Man kann daher Kreyßig*) nicht Unrecht geben, wenn er die Berechtigung dieser Anschauungsweise zu bekämpfen sucht. Das verdient kaum einer Widerlegung, wenn ein anderer Beurtheiler des Hamlet darin eine neue Entdeckung gemacht zu haben meint, daß Shakspere bei der Charakter-

*) Kreyßig, Vorlesungen über Shakspere, seine Zeit und seine Werke. Berlin 1859. Thl. II. p. 213—266.

zeichnung Hamlets beabsichtigt habe, in dieser dramatischen Figur nur ein einziges Talent als hervorragend darzustellen und dieses Talent, das den ganzen Charakter des Hamlet bis zum Schluß bezeichne, sei kein anderes, als das eines großen Schauspielers*). Diese seltsame Aufstellung führe ich hier nur deshalb an, um Ihnen eine Andeutung davon zu geben, wie weit man vom Ziele abirren könne, wenn man sich nicht streng an die Betrachtung der poetischen Erscheinung hält.

Haben wir uns auf diese Weise die Linien, in welchen diese Betrachtung gehalten werden darf, möglichst enge gezogen, so können wir anderer Seits nicht läugnen, daß die ganze Erscheinung in ihrer Eigenthümlichkeit nur mit Schwierigkeit zu fassen ist, weil diese Aufgabe weit über die üblichen Ansprüche an den Glauben und die Imagination des Beschauers hinaus geht. Niemals ist es gewagt worden, die auf den ersten Anblick fremdartigsten Bilder, so wie es hier geschieht, in einem Rahmen zusammenzufassen. Indem uns gleich bei der ersten Szene das Geisterhafte oder Legendartige mit aller Gewalt erfaßt, bewegen wir uns während des größten Theiles der Handlung in den Kreisen einer fein gebildeten Gesellschaft, ja sogar einer Gesellschaft, die nach dem Standpunkte ihrer Bildung, ihrer Sitten und Gebräuche von dem Zugeständniß einer gespenstischen und geisterhaften Einwirkung weit ab zu liegen scheint. Ich bin nicht der Erste, der diesen Contrast bemerkt hat; eine flüchtige Bemerkung L. Tiecks in einer seiner Novellen deutet ebenfalls darauf hin. Doch könnte man sich darüber fast verwundern, daß unter den vielen Schriften, die zur Beurtheilung dieser Tragödie geschrieben worden, nicht eine die Frage in Betracht gezogen hat, wie dieser scheinbare Contrast poetisch zu lösen sei. — Was Nathan Drake**) in seinem verdienstlichen Buche darüber anbringt, in wie weit

---

*) Shakspere's Hamlet erläutert durch Carl Rohrbach. Berlin 1859. p. 28.

**) N. Dr. Shakspere and his time.

der Glaube an Gespenster und Geistererscheinungen in den Meinungen des Volkes begründet sei, kann nicht hierher gehören. Wir finden darin nur eine Vertheidigung Shakspere's, die völlig müßig erscheint, wenn wir die gewaltige Wirkung der Geistererscheinung betrachten. Wer ist es wohl, so dürfen wir dreist fragen, der sich des Schauers und des Grauens bei dieser ersten Szene sowohl als bei der hätte erwehren können, wo der Geist des alten Hamlet seinem Sohne gegenüber auftritt. Für diesen fast beispiellosen Erfolg der dramatischen Poesie fehlt es auch nicht an Lobrednern des höchsten Gewichts. Unter ihnen steht Lessing voran, indem er in der Hamburgischen Dramaturgie*) nachweist, daß es nur der Anregung derjenigen Saiten im menschlichen Gemüthe bedürfe, um uns trotz Philosophie und Aufklärung in die Stimmung zu versetzen, in der wir die Einwirkung des Geister- und Gespensterhaften auf unser Gemüth empfinden können. Doch auch dieser nach gewohnter Weise scharfsinnig durchgeführten Betrachtung bedürfen wir mindestens jetzt kaum noch, da die Art und Weise, wie Shakspere den Geist einführt, alle Gemüther so befangen und jeden Zweifel an der Berechtigung dieser Fiction dergestalt beseitigt hat, daß wir heute die wunderliche Bemerkung Johnsons, der Geist werde nutzlos aus der Unterwelt heraufbeschworen, kaum noch ohne Lächeln lesen können. Um uns einen Begriff davon zu machen, wie diese nicht, wie Kreyßig**) wähnt, der alten Tradition entnommene, sondern von Shakspere selbstständig ersonnene Dichtung selbst auf widerstrebende Gemüther gewaltsam gewirkt habe, brauchen wir nur einen Blick nach Voltaire zu werfen. Derselbe Mann, der Alles that, um die Dichtungsweise Shakspere's in den Augen seiner Landsleute herabzusetzen, der sich für so hocherhaben über den rohen und ungeschliffenen Naturdichter hielt, daß ihm kein Ausdruck stark genug schien,

*) X. und XI. Stück v. 2. u. 5. Juni 1767.

**) Kreyßig, Vorlesungen 2c. Thl. II. p. 213—266.

um die Kluft zu bezeichnen, die ihm von demselben trenne, konnte sich dennoch der Wirkung dieser wunderbaren Schöpfung nicht entziehen. Der Eindruck derselben war die Veranlassung zu der Dichtung seiner Semiramis, weil ihm dieser Stoff Gelegenheit bot, den Geist eines Verstorbenen auf die Bühne zu bringen. Wir brauchen nicht genauer zu betrachten, mit welchem Ungeschick dieser Wettstreit mit Shakspere's Ingenium angelegt und ausgeführt wurde; denn es ist bekannt genug, daß gerade diese Tragödie, die am 29. Aug. 1748 zum ersten Male aufgeführt wurde, nur wegen dieser mißlungenen Geistererscheinung und wegen einer durch sie begünstigten Szenen-Einrichtung von Belang in der Geschichte des französischen Theaters geworden ist.

Darüber, daß Shakspere die Wirkung dessen, was er auf der Bühne vorstellen wollte, mit seltener Kraft beherrschte, werden Sie keinen Nachweis verlangen. Eine Darstellung von so gewaltiger Wirkung, wie diese Geistererscheinung, konnte daher nur die Folge eines tiefdurchdachten Planes sein. Selbst dann, wenn sich diese Anordnung nicht schon im alten Stücke fände, müßten wir annehmen, daß sie einen wesentlichen Bestandtheil der Erscheinung ausmache, deren Versinnlichung ihm poetisches Bedürfniß war. Ueberdieß thut er Alles, um uns keinen Ausweg für eine nur symbolische Erklärung zu lassen. Hier kann und soll nicht die Rede sein von einem Trugbild, das nur Hamlets erhitzter Phantasie vorgeschwebt habe, wie uns Prof. Gerth seltsam genug glauben machen will. Warum sind Bernardo, Marcellus, der zweifelnde Horazio Zeugen von dem geisterhaften Umherwandeln des kriegerischen Dänenkönigs? Wie seltsam ist ferner die aus dem Boden kommende und von dieser nach jener Stelle umspringende Mahnung zum Schwören! Wie dieß zu erklären sei, das ist allerdings nicht zu sagen, und bei der Besonnenheit, mit der Shakspere alle seine Mittel zu vertheilen und anzuwenden wußte, möchte ich fast glauben, er habe gerade mit dieser räthselhaften Anordnung jede Frage darüber abschneiden wollen, was wir über diese Erscheinung

zu denken haben. Wir sollten uns, wie ich vermuthe, dem Wunderbaren der Legende in gleicher Weise fügen und ergeben, wie wir es gewohnt sind, wenn in einem meisterhaften Gemälde ein geflügelter Engel als tröstend oder helfend in die Handlung eingreift, oder wenn ein böser Geist in abenteuerlicher Gestalt als Mittelpunkt der Darstellung auftritt. Wie groß und ergreifend ist unter Anderem die Abbildung des in ein Panzerhemde gehüllten Todes in jenem großen Gemälde von Orgagna zu Pisa, und wer könnte bei dem Anblick dieser wunderbaren Schöpfung an die Frage denken, ob diese grausenhafte Gestalt, die im Begriff ist, ihre furchtbare Sense in die heiterste Gesellschaft einzuschlagen, überhaupt dargestellt werden dürfe, oder ob sie in anderer Gestalt erscheinen solle. Hier wie dort ist es die große poetische Erscheinung, die Alles entscheidet, indem sie jeden Zweifel, jede Frage beseitigt.

Wenn wir auf diese Weise die hohe Bedeutung dieser räthselhaften Erscheinung anerkennen, sind wir zugleich genöthigt, uns ihr unmittelbares Eingreifen in die Handlung gefallen zu lassen. Denn sie ist es allein, die das furchtbare Geheimniß enthüllt, das gewisser Maßen die Axe des ganzen tragischen Ereignisses bildet. Verlangen Sie nicht, daß ich Ihnen nur eine der vielen Möglichkeiten nenne, die Shakspere's Ingenium zu Gebote gestanden haben würden, wenn er dieses Mittel hätte entbehren wollen. Nehmen Sie mein erstes Schreiben zur Hand und Sie werden sich aus Belleforests Erzählung davon überzeugen, daß hier des jungen Hamlet Kenntniß von der Ermordung seines Vaters als selbstverständlich vorausgesetzt ist. Ja Sie könnten fast wie Johnson fragen, warum überhaupt die Vermittelung des Geistes nöthig gewesen sei. Und doch muß hier eine tiefe poetische Nothwendigkeit geherrscht haben.

Warum aber dann der Contrast des feinen geselligen Tones und der hohen Bildung, die wir in allen anderen Verhältnissen der handelnden Personen wahrnehmen? Wie ganz anders steht,

zum Beispiel in Macbeth, neben dem Spuk der Hexen ein weit älteres und ursprünglicheres Wesen aller Verhältnisse? Daß auch mit dieser Eigenthümlichkeit eine tiefsinnige poetische Absicht im Zusammenhang stehen müsse, können wir aus der szenischen Reihenfolge abnehmen, in welcher diese Seite der Erscheinung vor unsere Augen tritt. Ich brauche Sie nicht erst daran zu erinnern, daß Shakspere überhaupt eine eigene Kraft und Gewandtheit darin besitzt, uns sofort mit den ersten Szenen in die Mitte derjenigen Stimmung zu versetzen, die er von seinen Zuschauern verlangt. Müssen wir nun nach der Eingangsszene glauben, daß wir unter dem Einflusse des Uebermenschlichen und Geisterhaften stehen sollen, so müssen wir auch nach der unmittelbar folgenden Szene annehmen, daß die feine und kunstvolle Sprache, ja die ganze Atmosphäre eines hochgebildeten königlichen Hofes uns einnehmen solle. Denn es ist auffallend, mit welcher Vollendung in dieser zweiten Szene alle Reden ausgearbeitet sind; noch mehr, es ist von besonderer Bedeutung, daß gerade dieser Auftritt, wie ich Ihnen früher nachgewiesen habe, erst bei der zweiten Bearbeitung seine Vollendung erhalten hat. Es war also nicht die Inspiration eines jungen Mannes, die hier allein wirkte, sondern der gereifte Geist des großen Dichters muß wohl die Unabweislichkeit dieses Bedürfnisses gefühlt haben. Auch geht dieser Ton der feinsten Hofsprache in allen Schattirungen durch das ganze Stück hindurch. Es liegt auf der Hand, daß er daran nicht denken wollte, ja vielleicht nicht einmal daran denken konnte, uns in die märchenhafte Zeit des Prinzen Amletius aus dem Saxo Grammaticus zu versetzen. Bei dieser augenfälligen Gewißheit muß man sich nur darüber wundern, daß gelehrte Kritiker es der Mühe werth gehalten haben, uns auf den Anachronismus aufmerksam zu machen, der in dem Wunsche Hamlets, nach Wittenberg zurückzukehren, getadelt werden müsse. Es ist fast erheiternd, zu bemerken, daß dieser Name fast Jeden, der über Hamlet geschrieben hat, in einer anderen Weise berührt. Am Wunderlichsten

freilich ist die Annahme einiger neueren Schriftsteller, welche in diesem Namen eine Veranlassung finden, um in dem Prinzen Hamlet einen Repräsentanten des Protestantismus zu erkennen. Freilich mag Shakspere der Name dieser deutschen Universität von selbst in die Feder gekommen sein, weil er damals als der Punkt, wo die große Reformation begann, fast durch ganz Europa genannt war. Möglich, daß auch, wie Delius will, die durch Marlowe bekannt gewordene Faustussage dazu beigetragen hat. Wäre aber mit diesem Namen ein tieferer, symbolischer Sinn verknüpft, so würde es uns im Zusammenhang des Stückes nicht an Andeutungen zu dessen Verständniß fehlen. Ob die Erwähnung einer deutschen Universität in irgend einem Zusammenhange mit der Färbung, welche der Dichter Hamlets Charakter geben wollte, stehen könne oder nicht, wird später zu untersuchen sein.

Soll denn aber das Stück wirklich nur auf der cymbrischen Halbinsel spielen, gleichviel in welchem Jahrhundert? Nach dem Titel und mehreren Stellen könnte man dieses Glaubens sein. Wollte man jedoch die bekannte Stelle über die Trunksucht der Dänen als unumstößlichen Beweis für diese Meinung anführen, so würde der Zweifel übrig bleiben, ob der Dichter einen wesentlichen Werth auf dieselbe gelegt habe. Sie findet sich weder in der ersten Bearbeitung, noch in der Folioausgabe von 1623. Da diese aus denjenigen Manuscripten herrührt, welche den Theatern Shakspere's eigenthümlich gehörten und daher bei den Aufführungen den Schauspielern als Norm gedient hatten, ist man zu der Meinung gekommen, Shakspere selbst habe diese Stelle bei den Aufführungen weggelassen, weil sie bei der nahen Verwandtschaft des Königs mit dem dänischen Hofe Anstoß hätte geben können. Shakspere's Entscheidung bei dieser Auslassung scheint allerdings wahrscheinlich und dieß genügt, um zu vermuthen, daß diese Stelle wenigstens nicht dazu bestimmt war, die Handlung an einen bestimmten Ort zu binden. Aber es bleibt noch Vieles übrig, um uns nach Dänemark zu verweisen. Auch haben die Commentatoren

manche vergebliche Mühe angewendet, uns an dieser und jener Stelle auf die genaue Bekanntschaft Shakspere's mit dänischen Zuständen aufmerksam zu machen. So hat man es unter andern für höchst lehrreich gehalten, bei einer bekannten Stelle (die überdieß eine verschiedene Worterklärung zuläßt), den Nachweis zu geben, daß ein gewisser Tanz, der dort erwähnt werde, in Dänemark üblich sei, daß bei dem Beginn der Tafel am dänischen Hofe Pauken gerührt und Trompeten geblasen werden, und daß die Könige von Dänemark nur Rheinwein zu trinken pflegen. Wir haben leider nicht die Muße, diesen tiefsinnigen Erörterungen zu folgen, weil unsere Aufmerksamkeit weit mehr durch Zustände und Sitten, die nur dem alten England angehören, in Anspruch genommen wird. Der ganze Ton der Sprache ist der der damaligen englischen Welt in den höchsten Kreisen der Gesellschaft. Selbst die Verirrungen und Schwächen des damaligen Modetones spiegeln sich in dieser Redeweise ab. Alle Gebräuche, Gewohnheiten und Unarten, die damals in England im Gange waren, sind Gegenstand der Anweisungen, welche Polonius seinem Diener in Bezug auf die Ueberwachung seines Sohnes giebt. Die Aufnahme der Schauspieler und Alles was in den Szenen zwischen diesen und dem Prinzen verhandelt wird, ist nur nach englischen Sitten und Verhältnissen aus Shakspere's Zeiten zu erklären. Auch das Fechterspiel, dem eine so bedeutende Rolle in der Handlung zugetheilt ist, entspricht einer in jener Zeit vorzugsweise beliebten Uebung. Nicht die durchgehends bei Shakspere beobachtete Gewohnheit und Neigung, in allen seinen Stücken Sitten und Gebräuche denen seiner Zeit und seines Vaterlandes möglichst nahe zu bringen, ist das, was hier entscheidend gewirkt hat. Vielmehr liegt in Allem, was wir sehen und hören, die Absicht zu Tage, den historischen Charakter völlig aufzuheben und jede Frage nach Ort und Zeit unbeachtet zu lassen. Die Namen Dänemark, Norwegen, England und Polen waren für ihn hier eben so gut außer aller Verbindung mit einer wissenschaftlichen Länderkunde, als

Illyrien im „Heiligen Drei Königs Abend", Böhmen im „Wintermärchen" und der Ardennerwald in „Wie es euch gefällt". Tadelte man in dem einen Stücke das Meer bei Böhmen, in dem andern die Palmen im Ardennerwald und im Hamlet Wittenberg, so hätte man, um diesem Tadel sein Recht zu verschaffen, erst jedes dieser Stücke zerstören müssen. Denn nahm man einmal eine bestimmte Zeit und Oertlichkeit für die Berechtigung des Urtheils über eine Ausstattung in derselben in Anspruch, so mußte man Alles, was einer solchen Voraussetzung zu widersprechen schien, mit gleichem Rechte verwerfen. Wie wenig man selbst in der Zeit, als jene grundgelehrten Rügen und Nachweise geschrieben wurden, an einer solchen Voraussetzung festhielt, geht schon daraus hervor, daß der größte Schauspieler jener Tage die Rolle des Hamlet niemals anders, als im französischen Kleide gespielt hat. Ja man belobte den gefeierten Garrick sogar deshalb, daß er dieses Costüm beibehalte.

Mit diesem Abweisen aller Beziehungen auf eine bestimmte Zeit und Oertlichkeit ist allerdings ein Schritt zur Annäherung an das Märchen und die Legende gethan. Denn auch diese bedürfen für ihre Annahme weder einer Zeit noch Ortbestimmung und wird letztere in Vielen gegeben, so vermengt dennoch das Märchen und die Legende dergestalt die zeitlichen Begriffe, daß auch der genannte Ort in der Regel nur seinen Namen hergiebt. Doch mit dieser nur scheinbaren Lösung der angeführten Contraste sind die Schwierigkeiten für das volle Verständniß der Erscheinung kaum erleichtert, geschweige denn beseitigt. Vielmehr sind namentlich die staatlichen Verhältnisse, unter welchen dieser Hof besteht, so verwickelt, daß es gerade darüber an Mißverständnissen am Wenigsten gefehlt hat. Das Königreich, das wir vor uns sehen, scheint in gewissen Beziehungen auf einer hergebrachten Verfassung zu beruhen und in anderen den Bestand seines Besitzthums der Gewalt zu verdanken. Für eine gewaltsame Erwerbung ist mindestens der Gewinn zu halten, den der verstorbene König von dem

Norweger durch einen glücklichen Zweikampf gemacht hat, wenngleich demselben ein Vertrag zu Grunde lag. Ob dieser in der Vorzeit liegende Umstand nur für eine müßige Ausschmückung gelten und, ohne die ganze Erscheinung zu beeinträchtigen, entfernt werden dürfe, werden wir später zu erörtern haben. Daß wir im Allgemeinen, besonders aber bei der Betrachtung der Charaktere und Gesinnungen der einzelnen Personen einer klaren Anschauung der inneren Verhältnisse des Königshofes nicht entbehren können, wird Ihnen sofort einleuchten, wenn ich Sie auf ein fast allgemein verbreitetes Mißverständniß über Hamlets Stellung zu demselben aufmerksam mache. Es sind mir nur wenige Betrachtungen über diese Tragödie vorgekommen, in denen es nicht für eine über jeden Zweifel erhabene Sache angenommen wäre, daß Hamlet als der legitime Thronerbe seines Vaters zu betrachten sei. Goethe's Auslassungen in Wilhelm Meisters Lehrjahren gehören zu den wenigen Ausnahmen, die hierin den Stand der Sache richtig erfaßt haben. Nicht eine Stelle in der ganzen Tragödie ist nachzuweisen, wodurch jene allgemein verbreitete Ansicht gerechtfertigt würde. Dagegen sprechen alle Stellen, wo von der Thronbesteigung des König Claudius die Rede ist und wo Hamlet über ihn Klage führt, in der unzweideutigsten Weise aus, daß dieser nach seines Vaters Tode nicht ein unbedingtes Anrecht an den Thron gehabt habe. Gleich in der ersten Szene, wo der Hof auftritt, ist es nicht ohne Absicht, daß der König seine bisherige Schwägerin, nun seine Königin:

The imperial jointress of this warlike state

nennt, und Tieck und Schlegel übersetzen richtiger, als Andere, indem sie setzen:

„Die hohe Wittw' und Erbin dieses kriegerischen Staates“. Denn das Wort the jointress, die Inhaberin des Leibgedinges oder Witthums, kann hier keinen anderen Sinn haben, als daß die Königin nach dem Tode ihres Gemals im Besitz der Krone gewesen und durch ihre Wiedervermälung mit Claudius

dieselbe auf dessen Haupt übertragen habe. Ob diese Uebertragung der Krone von Seiten des neuen Königs erlangt worden sei, ohne einen Vorwurf dadurch auf sich zu laden, kann jetzt nicht der Gegenstand unserer Untersuchung sein. Dagegen ist es gewiß, daß in manchen Ländern germanischer Zunge der Gebrauch herrschte, nach dem Tode des Königs der Wittwe die Neuwahl eines Gemals zu überlassen und, unter Vorbehalt der Wahlrechte Seiten der dazu Berechtigten, auf diesen die Krone zu übertragen. Auch ist nicht der mindeste Grund vorhanden, um zu glauben, daß Shakspere, der, wie wir wissen, in den Geschichtsbüchern überaus bewandert war, dieser Gebrauch fremd gewesen sei. Ueberdieß lag es damals und liegt es noch heute in der Anschauungsweise vieler Engländer, daß in England selbst die Linear-Erbfolge von dem Vater auf den oder die Erstgeborne, zwar als Gebrauch gestattet, nicht aber als unabänderliches Recht begründet sei. Es ist noch nicht hundert Jahre her, daß diese Frage im Parlament verhandelt und aus politischen Gründen nicht zum Austrag gebracht worden ist. Die Annahme, daß dieser Ausdruck Shakspere entschlüpft sei, ohne daß er das volle Gewicht seiner Bedeutung beachtet hätte, ist bei der Sorgfalt und der wahren Kunst, mit welcher gerade diese Rede ausgearbeitet ist, völlig undenkbar. Dazu kommt daß Hamlet in jeder Stelle, wo er von dem König redet, stets nur seiner Verwerflichkeit gedenkt, niemals aber ausspricht, daß er ihm ein Recht genommen habe, das ihm unzweifelhaft gehöre*). Der Ausfall, den er sich in der 4. Sz. des 1. Aktes gegen den König erlaubt, ist hier kaum anzuführen, weil es nicht über jeden Zweifel erhaben ist, ob mit dem Ausdruck **the swaggering upspring** ein prahlender Emporkömmling oder ein lärmender Tanz gemeint sei. Wäre aber auch jene Bedeutung richtig, so würde daraus nur folgen können, daß ihm

---

*) The King doth wake to-night and takes his rouse,
Keeps wassel, and the swaggering upspring reels.

der König in der Bewerbung um die Krone zuvorgekommen sei, nicht aber, daß er ihn als den allein Berechtigten zurückgedrängt habe. Nicht mehr folgt aus Hamlets Reden in der Nachtszene mit der Mutter, wo er sagt:

a vice of King
A cutpurse of the empire and the rule,
That from a shelf the precious diadem stole
And put it in his pocket.

Nach Schlegel-Tieck:

Ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl,
Und in die Tasche steckte.

Selbst wenn Hamlet hier mehr sagte, würde kein bestimmter Beweis durch diese, in äußerster Leidenschaft herausgestoßenen Worte gegeben sein. Doch nehmen wir sie auch in der ganzen Ausdehnung ihrer Bedeutung, so können wir nicht mehr herauslesen, als die Meinung, daß der König in verwerflicher Weise die Krone erworben habe.

Am Wichtigsten sind die Worte Hamlets in der 2. Szene des V. Aktes:

Does it not, think thee, stand me now upon —
He that hath kill'd my king, and whor'd my mother;
Popp'd in between th' election and my hopes:
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage — is't not perfect conscience,
To quit him with this arm?

Nach Schlegel-Tieck:

Was dünkt Dir, liegt mir's jetzo nah genug?
Der meinen König todtschlug, meine Mutter
Zur Hure machte; zwischen die Erwählung
Und meine Hoffnungen sich eingedrängt,
Die Angel warf nach meinem eignen Leben
Mit solcher Hinterlist: ist's nicht vollkommen billig,
Mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?

Ich wüßte nicht, wie man aus dieser auch in anderer Hinsicht wichtigen Stelle auf eine andere Meinung schließen

könnte, als daß Hamlet auf seine Erwählung hätte rechnen können, wenn nicht sein Oheim in hinterlistiger Weise ihm zuvorgekommen wäre. Zum Ueberfluß könnte man noch auf die am Schluß eintretende Wahl des Fortinbras, die durch des sterbenden Hamlet Wort ausdrücklich begünstigt wird, hinweisen, um dadurch die Behauptung zu stützen, daß wir bei dem hier vorgestellten Königthum an ein Wahlreich zu denken haben, in welchem aber, wie dieß nicht selten in alten germanischen Staaten der Fall war, die Wählbarkeit sich auf die Mitglieder eines gewissen Hauses oder Stammes beschränkte. Es versteht sich, daß der Einwurf, als sei nicht genau nach den Worten des Dichters zu gehen — eine Bemerkung, die mir allerdings zu Ohren gekommen ist — namentlich bei diesem mit sichtlichem Fleiße und Anstrengung ausgearbeiteten Werke in keiner Weise statthaft sein könnte.

Doch warum ich gerade diese Frage so weitläufig behandele? — so könnten Sie vielleicht fragen, indem Sie meinten, daß ich dadurch eine mildere Beurtheilung des Königs vorbereite. Sie werden dagegen im Verlauf unserer Unterhaltung die Ueberzeugung gewinnen, daß die Lage Hamlets nicht allein, sondern auch das Verhältniß der sämmtlichen Umgebungen nach diesen Prämissen ein ganz anderes wird, als wenn wir annehmen, daß er als vollberechtigter Thronerbe nur nöthig gehabt haben würde, seinen Anspruch geltend zu machen. Hätte er das bei dem Tode seines Vaters versäumt, so würde ein weit größerer Vorwurf der Schwäche auf ihn lasten, als in dem von mir angenommenen Verhältniß. Auch würde nach der Enthüllung des Geheimnisses seine Lage weit weniger verwickelt gewesen sein. Doch davon werden wir genauer in der Handlung sprechen.

Zu dieser Eigenthümlichkeit dieser Verhältnisse tritt ferner noch der Umstand hinzu, daß, trotz der mit den englischen Zuständen damaliger Zeit übereinstimmenden Färbung in den geselligen Gebräuchen und Gewohnheiten des Stückes, das Wesen dieses Königthumes ein ganz anderes ist, als das des

englischen. Wer könnte bei diesem König Claudius und seinen Umgebungen an einen Heinrich IV., einen Heinrich VI. oder an einen König Johann denken? Der patriarchalische Ton, der damals noch durch alle Monarchien germanischer Staaten ging, klingt allerdings auch hier zuweilen an. Aber er ist wesentlich abgeschwächt durch eine dynastisch-absolutistische Schattirung, und diese Abweichung von dem Wesen, das alle historischen Stücke Shakspere's bezeichnet, theilt sich selbst den geselligen Beziehungen mit. Nur mit Heinrich VIII. haben diese Zustände eine leise Aehnlichkeit. So hat es Shakspere verstanden, in diesem Bilde die Zeichnung und das Colorit so künstlich anzulegen und auszuführen, daß uns dasselbe in der einen Beziehung fast in die Gegenwart gerückt wird und in anderer Hinsicht unsere Augen in eine unbestimmte Ferne zu blicken glauben. Es ist die meisterhafteste Verbindung des wirklich Bestehenden mit den Träumen einer märchenhaften Welt.

Hier gilt es begreiflicher Weise, bei dem Urtheil über Charaktere und Gesinnungen die äußerste Vorsicht zu gebrauchen, und diese Anforderung tritt noch mehr in den Vordergrund, indem sich neben einer Fülle von Begebenheiten die tiefsinnigsten Betrachtungen an uns herandrängen. Gewiß ist es nur ein Mißverständniß, wenn Gervinus in der schon angeführten Stelle einen Mangel an äußeren Ereignissen in diesem Trauerspiele wahrnehmen will. Aber in der Art, wie sie vertheilt sind, liegt allerdings eine Schwierigkeit mehr, um die Fassung zum Urtheil zu behalten. Die Ueberwindung Norwegs, die schnelle Vermälung der Wittwe nach dem plötzlichen Verlust des Gatten, die empörende Art, wie dieser Gatte ermordet worden ist, das Alles stellt sich als so große und gewaltige Begebenheiten vor dem Beginne der Handlung dar, daß unsere Imagination davon allzusehr erfüllt ist, um die vor unseren Augen vorgehenden Ereignisse in ihrem vollen Gewichte zu betrachten, und doch liegt gerade in dieser Anordnung, wie wir am Schlusse sehen werden, die tiefsinnigste Bedeutung und

höchste Kunst. Nur weil wir gewohnt sind in einer Tragödie die Leidenschaften in Bewegung zu sehen, hier aber dieselben unter dem Schein der Reflection sich verhüllen, glauben wir, wie Schlegel sich ausdrückt, ein Gedankentrauerspiel vor uns zu sehen. Ich hoffe, Ihnen nachzuweisen, daß es sich nur um eine andere Gestaltung der Leidenschaften handelt. Zu diesem Zwecke lassen sie uns zu der Handlung selbst übergehen.

XI.

Handlung. Hamlets Gesinnung in derselben bis zu dem Monologe „Sein oder nicht sein".

Verehrter Freund!

Als wir in unserer ersten Unterhaltung die Quelle des Dichters betrachteten, bemerkten wir schon, daß in der dramatischen Ausführung derselben nur wenig davon übrig geblieben war. Jetzt möchten wir sie fast vergessen, um uns ganz in den Hamlet Shakspere's zu vertiefen, wogegen wir später wieder darauf zurückkommen müssen, um uns über die Intentionen des Dichters und das Gelingen derselben Rechenschaft zu geben. Deswegen hielt ich es für zweckmäßiger, die Quelle an die Spitze unserer Besprechungen zu stellen und erst am Schlusse wieder daran zu erinnern, wogegen ich befürchtet haben würde, die Darstellung durch eine bald dahin, bald dorthin gelenkte Betrachtung und Vergleichung zu verwirren, wenn ich die Erzählung des Märchens nach der Quelle mit der Fabel, welche der Tragödie zu Grunde liegt, verbunden hätte.

Von dem magischen Eindruck, welchen wir bei der Eingangsszene empfinden, brauche ich Ihnen nicht noch einmal zu

reden. Finden Sie aber nicht, daß der Ernst und das Gewicht der Erscheinung wesentlich erhöht wird, indem wir von dem kriegerischen und heroischen Charakter des verstorbenen Königs sprechen hören:

„Genau so war die Rüstung, die er trug,
Als er sich mit dem stolzen Norweg maß;
So dräut er einst, als er in hartem Zwiesprach
Auf's Eis die gleitende Streitaxt geschleudert*)."

Nach dieser Bezeichnung des kriegerischen Königs hören wir von eifrigen Kriegsrüstungen; denn der junge Fortinbras scheint nach dem Tode des tapferen Hamlet das Erbe seines Vaters wiedernehmen zu wollen. Doch während Horazio, der früher gezweifelt hatte und nun durch den Augenschein desto mehr erschüttert ist, an diese Mittheilung die Befürchtungen knüpft, welche aus der Erscheinung zu entnehmen sein können,

---

*) Es ist zu beklagen, daß gerade diese schöne Stelle, sei es durch eine Incorrectheit im Ausdruck oder einen Fehler in den Abdrücken einen Streit über die Art, wie sie übersetzt werden dürfe, erregt hat. Liest man, wie alle jetzigen Ausgaben thun,

So frown'd he once, when in an angry parle
He smote the sledded Polak on the ice.

so kann darüber kein Zweifel sein, daß man die letzte Zeile übersetzen müsse:

„Als er den beschlitteten Polen auf dem Eise niederwarf."

Aber dann bietet der Ausdruck: an angry parle eine wesentliche Schwierigkeit; denn in einer Unterredung pflegt man nicht seinen Feind niederzuwerfen, am Wenigsten ist dieß von dem ritterlichen Dänenkönig zu erwarten. Liest man dagegen nach Qu. 1603.

So frown'd he once, when in an angry parle
He smot the sleaded pollax on the yce.

so ist man in Verlegenheit darüber, was das Wort sleaded bedeuten soll, weil sich dasselbe in keinem Wörterbuche findet. Den Einwurf des Dr. Delius, daß man das Wort to smite nur in der von ihm vorgeschriebenen beschränkten Bedeutung nehmen dürfe, braucht man nicht zu besprechen, da er durch alle Wörterbücher und den älteren Sprachgebrauch, namentlich in Balladen vor Shakspere's Zeit, seine Widerlegung findet. Indessen bietet mit Ausnahme des bezeichneten Wortes die Lesart von Qu. 1603 einen richtigeren Sinn; denn es ist

da tritt der furchtbare Schatten noch einmal auf. Daß er kein körperliches Wesen, kein muthwilliger Spuk eines Betrügers sei, wird uns jetzt noch klarer, als vorher, denn die Schläge der Hellebarden verwunden ihn nicht mehr, als die körperlose Luft, und bei dem allgemein gültigen Zeichen, daß der Morgen beginne, verschwindet der Geist, der nur in der Nacht auf Erden wandeln kann. Wie nun das Räthsel lösen, daß es den Beschwörungen Horazio's nicht hat Rede stehen wollen?

Ich rathe,
Vertraun wir, was wir diese Nacht gesehn,
Dem jungen Hamlet; denn bei meinem Leben,
Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden.

In diesen wenigen Worten Horazio's liegt eine so große Bedeutung für die Anordnung der ganzen Handlung, daß ich

---

unfehlbar weit denkbarer, daß der verstorbene Dänenkönig in einer Unterredung eine ?sleaded? pollax, also eine Streitaxt, auf das Eis niedergeschmettert, als einen Feind durch einen Schlag getroffen oder zu Boden geworfen habe. Nun könnte man vielleicht sagen, es könne ja von Worten schnell zu Schlägen gekommen sein, oder man habe sich hier unter „angry parle“ eine gegenseitige Unterredung vor dem Kampfe, wie bei homerischen Helden, zu denken. Dann würde aber der König das Visier geschlossen gehabt haben und Niemand hätte sehen können, that he frown'd. Denn dieses Wort ist doch nur auf den zornigen Ausdruck des Gesichtes zu beziehen. Dazu kommt, daß nicht blos an dieser Stelle, sondern, wie aus dem Berichte Horazios an Hamlet zu ersehen ist, auch bei diesem der offene Anblick des Gesichtes vom alten Dänenkönig ein wesentliches Erforderniß ist. Wir befinden uns daher in dem Dilemma, entweder eine widersinnige und sogar dem Zwecke des Dichters widersprechende Aeußerung oder eine in sprachlicher Hinsicht kaum lösbare Dunkelheit vor uns zu haben. Unter solchen Umständen nehme ich nicht Anstand, ohne für die Lösung der philologischen Frage einen Weg angeben zu wollen oder zu können, der Tieck'schen Auslegung zu folgen, weil es mir wahrscheinlicher ist, daß wir in dem Texte von Shakspere weit eher und weit häufiger einer für unsere Kenntnisse unlösbaren sprachlichen Dunkelheit begegnen können, als einer vollständigen Widersinnigkeit.

Ihnen lange davon sprechen könnte, ohne den Gegenstand ganz zu erschöpfen. Wer ist dieser junge Hamlet, dem die Ergründung dieses furchtbaren Geheimnisses gelingen soll, und warum wird hier der König nicht genannt? Diese Fragen allein sind hinreichend, um uns in die lebhafteste Spannung zu versetzen.

Als nun dieser junge Hamlet, der Sohn des Helden, der im Grabe keine Ruhe hat, zum ersten Male vor unsere Augen tritt, steht er nicht im Vordergrunde der Handlung. An dem versammelten Hofe ist sein Platz nur abseits und, während der mit seiner Gemalin auftretende König in feiner, kluger Rede zuerst die Umstände darlegt, unter welchen er die Wittwe des Reiches nach kurzer Frist zur Gemalin genommen und das Scepter ergriffen habe, und dann, von der Sicherung des Staates gegen den jungen Fortinbras redend, die Gesandtschaft nach Norwegen absendet, steht dieser Prinz in tiefe Trauer versenkt unter der Umgebung, der Einzige in Schwarz, in der Mitte geschmückter Zeugen einer kaum gefeierten Vermälung und Thronbesteigung.

Auch nach beendigtem Staatsgeschäft hat der König noch kein Wort für den ersten Prinzen des Hauses. Der Sohn eines begünstigten Dieners muß ihm vorgehen, indem dessen Gesuch erörtert und mit allen Zeichen der Huld bewilligt wird. Hier ist es von besonderer Feinheit, wie der königliche Herr in seiner ersten Anrede von dem förmlichen you, ihr, zu dem vertraulichen thou, du, übergeht. Nun erst findet sich Zeit, auch dem trauernden Sohne ein Wort zu gönnen. Hier begegnen wir einer Stelle, die, wiewohl nicht im Mindesten verderbt — denn sie ist in allen Drucken völlig übereinstimmend — von keiner philologischen Gelehrsamkeit noch völlig erschöpfend erklärt worden ist. Indem Hamlet, da der König ihn als Sohn anredet, im Stillen erwiedert:

A little more than kin, and less than kind,

fühlen wir zwar, daß es sich um ein Wortspiel handelt, aber wir kommen demselben nicht auf den Grund, so lange es nicht

ausgemacht ist, was Johnson in einer Anmerkung zu dieser Stelle sagt, was aber sein Dictionär nicht enthält; daß nämlich das Wort kind in alten Zeiten dasselbe habe ausdrücken können, was heute mit child, auf deutsch „Kind“ bezeichnet wird. Doch genug, daß die erste Aeußerung Hamlets gleich dem zweiten lauten Worte:

Not so, my lord, I am too much in the sun

einen dunkeln Doppelsinn ausdrückt. Ich überlasse Ihnen nun, was bei den Zureden der von Neuem wieder vermälten Mutter und des Königs gegen den anhaltenden Kummer des Sohnes zu denken sei; denn wir müssen ohnedieß noch ein Mal daran erinnern. Dagegen ist es bedeutsamer, daß die erste Unterredung, die wir zwischen diesen drei Hauptpersonen anhören, die Versagung eines Wunsches gegen den tifgebeugten Sohn und Prinzen enthält. Er soll nicht nach Wittenberg zurückkehren und opfert diesen Wunsch ohne Widerstreben.

Wir sind zwar mit dieser Szene tief in die Situation eingeweiht. Aber dennoch ist dieselbe noch räthselhaft; denn trotz der augenscheinlichen Bitterkeit, fast könnte man sagen, trotz der Schärfe, mit der Hamlet die Zureden des Königs und der Königin abweist, forschen wir dennoch vergebens nach seiner Gesinnung, das ist nach dem Ziele, auf das sich sein Willen richtet. Schwermüthiger Kummer, trostlose Trauer und bittere Kränkung über das, was vorgegangen, beherrschen ihn augenscheinlich. Doch möchten wir, trotz dieser Wahrnehmungen, fast erschrecken, wenn wir in den ersten Worten, die sein unbewachter Mund ausspricht, den Ausdruck der tiefsten rettungslosesten Verzweiflung vernehmen.

O daß dieß zu zu feste Fleisch doch schmölze,
Zerging' und löste sich in Tropfen Thau's!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! O Gott! o Gott!

Nun erfahren wir erst, nicht blos was geschehen, sondern auch wie das Geschehene das Herz des Prinzen mit dem tiefsten Schmerz durchbohrt hat. Es ist für die ganze Handlung

bezeichnend, daß wir mit diesem ersten Selbstgespräche einen tiefen Einblick gewinnen in den Zustand der Zerrissenheit, in dem sich Hamlets Seele befindet. Hier liegt eine der schwersten Aufgaben für einen Schauspieler vor; denn neben der größten Tiefe der Empfindung eines unendlich rührenden Kummers äußert sich zugleich der Ingrimm über eine, alles Maß übersteigende, Beleidigung von Sitte, Anstand und Vernunft. Während ich diesen heftigen Kampf zwischen wehmüthiger Klage über das Verlorene und unerbittlicher Verurtheilung des Abfalls von den zartesten Pflichten gegen Natur und Treue aufmerksam betrachte, ist es mir zweifelhaft, ob Lichtenbergs Lob über Garrick vollständig berechtigt sei. Wenn die Gewalt der Thränen in so hohem Grade des Künstlers Stimme und Ausdruck beherrscht hat, als uns dieser Beobachter beschreibt, so muß mindestens eine große Kunst des Schauspielers dazu gehört haben, diese Seite der darzustellenden Seelenerschütterung nicht zum Nachtheil der, fast zur Satyre neigenden, Reflection eines tief verletzten Gefühls hervorzuheben. Es ist nicht unwichtig, daß gerade bei diesem ersten Ausbruch der zum tiefen Nachsinnen geneigten Leidenschaft Hamlets die Frage an uns herantritt, ob der Verlust, den er erlitten, oder die schmerzliche Wirkung eines unerhörten Aergernisses seine Seele am Meisten bedrücke. Daß die letztgenannte Seite der, allerdings mit frevelhafter Eile vollzogenen, Vermälung einen wesentlichen Antheil habe an seinem Kummer und Schmerz, wird nicht zu bestreiten sein. Auch dürfen wir hier, so wie in allen Lagen der Handlung nicht vergessen, daß bei den Empfindungen Hamlets, sowie bei seinem ganzen Benehmen seine Stellung als Prinz von einer bedeutenden Einwirkung ist. Man hat bemerken wollen, und diese Bemerkung gleich einer neuen Entdeckung angepriesen, „daß das eigenthümliche Element, „welches der ganzen Gruppe von Individuen im Hamlet angehöre und dem Stücke eine bestimmte psychologische Farbe „gebe, sich zunächst in dem unwahren, unächten Wesen „zeige, mit welchem aller innere Mensch nach außen über-

„kleidet sei*)". Um diesen Satz zu besprechen, hatte ich Sie in meinem letzten Schreiben schon darauf aufmerksam gemacht, daß bei der ganzen Erscheinung die Verhältnisse einer hochgestellten Gesellschaft besonders hervorragend sind. Daraus folgt von selbst, daß allen Mitgliedern derselben gewisse Formen des Denkens und Handelns gemeinsam sein müssen. Diese Forderung wird indessen noch mehr gesteigert durch die Situation, in der sich alle zugleich befinden, und da Shakspere in der Durchführung dieser einheitlichen Situation der größte Meister ist, so können wir die Bemerkung, auf welcher diese Wahrnehmung beruht, bei allen seinen Stücken machen. Ich wüßte nicht Eins, wo wir nicht eine Gruppe von mehreren unter einander verwandten Seelenzuständen vor uns hätten. Auch ist, wie wir später sehen werden, die Erscheinung, daß unter gewissen Umständen eine bestimmte Gattung von Empfindungen und Vorstellungen, sei es in Schwächen oder Vorzügen der Charaktere und Gesinnungen, bei allen denjenigen Personen zum vorherrschenden Ausdruck kommt, welche in diese Umstände verwickelt sind, für jeden aufmerksamen Beobachter des allgemeinen Lebens eine so gangbare Erfahrung, daß gerade in der Kunst, mit welcher Shakspere die in mannichfachen Beziehungen verwandte Stimmung und Färbung der dramatischen Personen eines Stückes darzustellen versteht, eine Hauptveranlassung zu der großen Wirkung liegt, welche er auf uns ausübt. Sind aber die Begebenheiten in einer Sphäre dargestellt, die nur in der äußersten Feinheit von Sitten, Gebräuchen und Gewohnheiten die Bedingung ihres Daseins findet, so muß auch selbstverständlich das, was der Verfasser dieses Satzes den inneren Menschen zu nennen scheint, weit mehr unter angenommenen Formen zurücktreten, als wenn die gegenseitigen Beziehungen eine weniger feine und zarte Berührung vertragen. Es wird daher nicht verwunderlich scheinen,

*) Storffrich, psychologische Aufschlüsse über Shakspere's Hamlet. Bremen 1859.

wenn bei den Verhältnissen eines fein gebildeten Hofes „der innere Mensch“ im gegenseitigen Umgang weit weniger zur Schau getragen werden könne und dürfe, als in untergeordneteren Verhältnissen. Auch kann es kommen, daß bei den unvermeidlichen Aeußerungen von Empfindungen und Gesinnungen im gegenseitigen Verkehr die Frische der Ursprünglichkeit und die Freiheit einer ungebundenen Gemüthlichkeit unter den Formen der Convenienz zurücktritt. Es liegt daher in dem Umstande selbst, daß das Innere des Menschen von gewissen Formen oder sonstigen Aeußerlichkeiten verhüllt wird, noch nicht die Berechtigung auf Unächtheit oder Unwahrheit zu schließen. Wogegen allerdings mit der Höhe der Sphäre, in welcher sich die handelnden Personen bewegen, die Anforderungen an eine höhere Veredelung und Reinheit der Gesinnung selbstverständlich um so mehr gesteigert sind, als in dem nothwendigen Gebrauche weit feinerer und mannichfaltigerer Formen eine größere Verführung liegt, unter denselben das Tadelnswerthe oder Verwerfliche der Gesinnung zu verstecken. Es ist daher natürlich, daß wir das Unwahre und Unächte der Gesinnung mit weit größerer Empfindlichkeit in solchen Kreisen bemerken und rügen, als in solchen, wo wir von Haus aus einen weit geringeren Anspruch an die Gediegenheit einer edlen Gesinnung gestellt haben. Aus dem ersten Theile dieses Satzes folgt für unsere gegenwärtige Aufgabe, daß wir bei dem Tadelnswerthen und Verwerflichen in der Handlungsweise der in dieser Tragödie dargestellten Personen nicht blos durch die allgemeine Bemerkung des Unwahren und Unächten zur Mißbilligung und Verdammung aufgefordert werden, sondern vielmehr dadurch, daß wir demselben in einer Sphäre begegnen, in welcher wir gerade am Meisten berechtigt waren, die edelste Gesinnung anzutreffen. Diese Tragödie würde daher den hochtragischen Charakter nicht haben, wenn sie nicht an diesem fein gebildeten Hofe spielte. Dagegen geht zugleich aus dem zweiten Theile jenes Satzes die Aufforderung an uns hervor, bei der Betrachtung und Beurtheilung der Hand-

lung genau in das Auge zu fassen, in wie weit die geäußerte Gesinnung und die Handlungsweise von den Verhältnissen bedingt, oder in der Gemüthsverfassung, mit anderen Worten, im Charakter des Individuums ihren Grund hat.

Indem wir daher gerade an dieser Stelle darauf ein großes Gewicht legen müssen, daß Hamlet das Mitglied eines hochgestellten fürstlichen Hauses ist, würden wir die uns vorliegende Gesinnung ungerecht beurtheilen, wenn wir übersähen, daß der Conflict zwischen dem Schmerz über den Verlust des Vaters und die Empörung über einen mehr als anstößigen Fehltritt der Mutter vollständig berechtigt sei. Nur von diesem Standpunkte aus ist es möglich, das ganze Verhältniß richtig zu überschauen und über die einzelnen Charaktere ein richtiges Urtheil zu gewinnen. Wäre diese Vorbemerkung irrig oder nur müßig, so würde in der zunächst folgenden Unterredung des Prinzen mit Horazio die sarkastische Bitterkeit Hamlets über die unschickliche Uebereilung der Wiedervermälung der Mutter nicht in den ersten Vordergrund geschoben sein. Denn erst nach dieser Aeußerung folgt der Ausdruck seiner Verehrung für den Verstorbenen:

He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again.

eine der schönsten Stellen in Shakspere's Stücken, und um so wichtiger, als dieses tiefsinnige Wort schon aus der Feder des jungen Dichters geflossen ist; denn es findet sich schon in der alten Bearbeitung. Was nun folgt, brauchen wir nicht genauer durchzugehen, weil die Beschreibung dessen, was die Zeugen der Erscheinung gesehen und beobachtet haben, nur eine Bestätigung der schon besprochenen Ansicht über diese Erscheinung ist.

Als Leartes von seiner Schwester Ophelia Abschied nimmt, erfahren wir, daß diese der Gegenstand der Neigung, oder mindestens der huldigenden Aufmerksamkeit des Prinzen ist. Das ist vor der Hand die Hauptsache, die wir in dieser Szene, sowie in der zunächstfolgenden Unterredung des Vaters mit

dem scheidenden Sohne und dann mit seiner Tochter, zu beachten habe. Lassen Sie uns daher sogleich zu der großen Szene auf der Terrasse übergehen. Eine nur entfernte Andeutung über die Erhabenheit dieser Poesie werden Sie nicht erwarten; denn sie steht zu hoch, um mit unserem schwachen Lobe erreicht zu werden. Was aber ist die Handlung, die hier vor unseren Augen vorgeht? Während der Prinz mit seinen Freunden wacht, feiert der König ein Fest, um, wie er angab, die Freude über Hamlets Einwilligung in die Aufopferung des Wunsches nach der Rückkehr zur Universität an den Tag zu legen. Es ist nicht eine blos szenische Ausschmückung, daß diese Erinnerung eines üppigen Hoflebens hier so nahe an uns herantritt. Nicht blos, daß wir dadurch Gelegenheit erhalten, wiederum eine bittere und sarkastische Aeußerung des Prinzen über dieses Wesen zu hören. — Leider ist auch diese Stelle so dunkel, daß sich die Commentatoren über ihre erschöpfende Erklärung noch nicht haben vereinigen können; indessen ist so viel gewiß, daß sie der Ausdruck einer gereizten Bitterkeit sein soll. — Nun folgt die schon erwähnte Rede über die Trunksucht der Dänen, die, wie man vermuthet, bei den unter Shakspere's Leitung Statt gefundenen Aufführungen weggelassen worden ist. Ehe ich davon Kunde hatte, war ich geneigt, sie für eine von denen zu halten, die gewisser Maßen, wie das bei Shakspere oft vorkommt, die Rolle des Chorus vertreten. Eine gleiche Ansicht scheinen mehrere Ausleger zu haben, indem sie auf die Anmerkung Hamlets darüber, daß unter einem Fehler selbst die ausgezeichnetsten Naturen zu ihrem Verderben gedrängt werden können, wie auf einen Commentar für die ganze Tragödie aufmerksam machen. Kann jedoch die Stelle unbeschadet des Ganzen ausgelassen werden und hat eine solche Auslassung mindestens unter den Augen Shakspere's, wenn nicht auf seine Veranlassung, Statt gefunden, so muß sie zu jenem Zwecke nicht unentbehrlich sein. Also auch in dem Bedürfniß, diese Worte anzubringen, kann nicht der Grund gelegen haben, uns an die

üppige Lebensweise des Königs Claudius zu erinnern. Es handelte sich hierbei wahrscheinlich zugleich um den Contrast zwischen diesen Zuständen und dem geisterhaften Zusammenhang derselben mit einer anderen Welt.

Nun tritt der Geist auf. Er will mit dem Prinzen Hamlet reden und nur ihm will er das Geheimniß seines Umherwandelns eröffnen. Der Drang Hamlets, der Erscheinung zu folgen, die Gewalt, mit welcher er sich von seinen Freunden losreißt, ist noch von keinem Ausleger anders, als wie das Zeichen des höchsten Muthes betrachtet worden. Nur wird es sich in der Folge fragen, ob diese eine Regung seiner Seele uns berechtigt, eine löwenmuthige Gesinnung als den Kern und Brennpunkt seines Charakters zu bezeichnen und ihn mit einem der neuesten Schriftsteller über diesen Gegenstand „einen jungen Löwen“ zu nennen. Während nun der Prinz, der schon nach Allem, was wir von ihm gesehen haben, der Gegenstand unserer lebhaftesten Theilnahme geworden ist, der geisterhaften Erscheinung allein gegenübersteht, erfahren wir aus dem Munde dieses Geistes das ganze furchtbare Geheimniß seines Todes und des von dem Bruder an ihm begangenen Verbrechens. Der Eindruck dieser meisterhaften Szene ist so schlagend und überwältigend, daß an der vollen Wahrheit der Aussage auch nicht ein Stäubchen des Zweifels in uns aufsteigt. Bei dieser in der ganzen Poesie liegenden Gewalt muß ich mich oft wundern, wenn man die Szene auf einen Kirchhof verlegt, als ob es eine Bühnenausschmückung geben könnte, durch welche diese Gewalt noch zu steigern wäre. Freilich ist Schröder der Erfinder dieser Szenerie; ist es aber nothwendig und recht, ihm hierin zu folgen, während man schon längst seine Bearbeitung nicht mehr für maßgebend ansieht? Ueber die Empfindungen, welche Hamlet hier ausdrückt, wird kaum etwas gesagt zu werden brauchen. Nur Einiges will ich als Merksteine für eine folgende Erörterung im Voraus bezeichnen. Zuerst der Ausruf Hamlets:

O mein prophetisches Gemüth! mein Oheim?

und dann in dem Selbstgespräche nach dem Verschwinden des Geistes und bei dem Ausbruch seines Zorns gegen den Oheim das räthselhafte Wort:

> Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben,
> Daß einer lächeln kann, und immer lächeln,
> Und doch ein Schurke sein.

Diese letzte Rede bildet den natürlichsten Uebergang aus der Stimmung der höchsten Empörung der Seele über die Unthat und des innigsten Mitleids mit dem Zustande des Geistes zu der ironisch spottenden Färbung, die bei den meisten Betrachtungen Hamlets vorherrscht und in welcher er dem Zurufen seiner Freunde antwortet. Als diese ihn erreicht haben, springt uns ein Umstand als besonders bemerkenswerth in die Augen. Bei den Reden Hamlets:

> „Sollts 'ne Menschenseele denken?
> „Doch Ihr wollt schweigen?

und dann:

> „Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark,
> „Der nicht ein ausgemachter Bube wär."

müssen wir doch wohl glauben, daß er im Begriff ist, das große Geheimniß auszusprechen. Was ist es, was ihn hindert, seine Freunde zu Vertrauten zu machen? Ja, wir können sogar fragen, welche poetische Absicht hatte Shakspere dabei, das Verbrechen des Königs Claudius als ein Geheimniß darzustellen, das nur dem Sohne des ermordeten Königs und zwar auf die wunderbarste Weise bekannt wurde, da doch nach seiner Quelle kein Zweifel darüber sein konnte, daß Alle um das Verbrechen Fengons an seinem Bruder wußten, ja, da sogar erzählt wird, in welcher Weise der Verbrecher seine That zu beschönigen gesucht habe? Diese Räthsel, die, in so weit sie einer Lösung fähig sind, einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben müssen, werden fast noch verwickelter, indem wir sehen, daß Hamlet seine Freunde schwören läßt, niemals die Kenntniß eines Geheimnisses zu verrathen, von dem sie doch kaum etwas mehr, als die Existenz desselben wußten.

Nur das wird als unzweifelhaft angesehen, daß Hamlet in diesem Augenblicke den Entschluß faßt, einen verstellten Wahnsinn anzunehmen, wiewohl auch dieser Vorsatz nicht mit klaren Worten ausgesprochen wird.

Begreiflicher Weise ist gerade über diese Erscheinungen und Fragen Vieles und sehr Verschiedenes gedacht und geschrieben worden. Wenn es auch der Raum gestattete, Ihnen nur einen Theil der Urtheile und Meinungen, die sich auf dieser Stelle kreuzen oder begegnen, zur Prüfung vorzuführen, würden wir schwerlich zu einem befriedigenden Resultat gelangen. Es scheint hier einer von den im Leben und in der Natur häufig vorkommenden Fällen vorzuliegen, wo die enge Berührung und Verbindung der schroffsten Gegensätze, Absprünge oder Widersprüche nur deshalb als ein unlösbares Räthsel vor unser inneres Auge treten, weil die sich berührenden Erscheinungen oder Aeußerungen von Empfindungen ihrem Wesen nach nicht so sehr einander entgegengesetzt sind, als es uns scheint. Daß der tiefste Schmerz sich mit der höchsten Wollust der Seele berühren, ja daß es Momente geben kann, wo wir fast fühlen, daß sich beide Gegensätze unter einander auflösen, ist zu oft poetisch behandelt und betrachtet worden, um noch einer Ausdeutung zu bedürfen. In gleicher Weise steht, wie Coleridge*) bei dieser Stelle nicht unpassend bemerkt, nach einem in der menschlichen Seele begründeten Gesetze das Furchtbare oft dicht am Rande des Lächerlichen. Es würde daher an sich selbst nicht weit ab von dem Verständniß, oder besser, von dem natürlichsten Verlaufe der Seelenregungen Hamlets liegen, daß hier die tiefste Erschütterung des Schreckens, Mitleids und Zornes einen Ausweg in launenhaft spottenden Aeußerungen sucht, wenn es dieser theoretischen Erklärung bedürfte. Doch ist es fraglich, ob Schlußfolgerungen, welche allgemein gültigen Sätzen entnommen worden, bei Shakspere überhaupt und bei Hamlet insbesondere immer der sicherste Weg zum Ver-

---

*) **Coleridge remains Lond. 1849. T. p. 224.**

ständniß sind. Wenigstens sehen wir oft auf dieser Bahn die größten Mißverständnisse entstehen. Selbst der sonst so tief denkende Coleridge, gewiß einer der besten Shakspere-Kritiker unter den Engländern, scheint auf dem Boden dieses Satzes zu weit zu gehen, indem er aus demselben Grunde, den wir eben ausgesprochen haben, Hamlets Benehmen an dieser Stelle „eine Art schlauer Prahlerei" nennt, „die an die Schwärmerei des Wahnsinns grenze" (a sort of cunning bravado, bordering on the flights of delirium). Denn wie es bei Shaksperes Dichtungen oft der Fall ist, liegen namentlich bei diesem Hamlet die Vordersätze, nach welchen wir uns sein Benehmen erklären müssen, mindestens zum größten Theil in einer höheren Sphäre der Naturgesetze, als die allgemein zugänglichen. Es handelt sich dabei, wie ich glaube, in vorherrschender Weise um Geheimnisse, die in einzelnen Fällen und bei dem Zusammentreffen ungewöhnlicher Umstände, zur Anschauung kommen können, nicht aber von dem Standpunkte der äußeren und inneren Erfahrungen auf dem Wege von mühsamen Schlußfolgerungen zu entdecken oder gar zu enträthseln sind. Dieß ist vor Allem der Fall mit der oft behandelten Frage, ob Hamlet wirklich nur den Wahnsinnigen spiele, oder ob er thatsächlich geisteskrank sei. Ich erwähne dieselbe hier deswegen im Voraus, weil man von mehreren Seiten an die tiefe Erschütterung dieser Szene und an die plötzliche Wandelung in Hamlets Stimmung und Benehmen die Vermuthung geknüpft hat, der gewaltige Eindruck der Erscheinung und der tiefe Riß, den die Kunde des furchtbaren Geheimnisses in seiner Seele gemacht habe, seien genügende Veranlassungen, um seinen Geist aus den Fugen zu werfen und unter solchen Umständen müsse die wunderbare Umstimmung seines Gemüthes als das erste Sympton dieser Zerrüttung angesehen werden. Die ganze Ausdehnung dieser sehr annehmlich scheinenden Aufstellung erschöpfend zu prüfen, wird weder zweckdienlich noch ausführbar sein. Ein Theil der Rechtfertigung dieser Ansicht liegt schon in der von

Nath. Drake*) angeführten Meinung aus einer Abhandlung über die Theorie der Geistererscheinungen von Dr. Ferriar aus Manchester. Indem dieser die Seelenkrankheit, welche man bei Hamlet vermuthen müsse, gewisser Maßen mit einer Umschreibung „einen versteckten Wahnsinn" (latent lunacy) nennt, wird mindestens dem Laien — und ein medizinisches Gutachten wollen wir doch hier nicht geben — die Meinung erweckt, daß bei dem Mangel einer festen pathologischen Grundlage in untrüglichen Symptomen ein Ausdruck von so weiter und unbestimmter Bedeutung gewählt worden sei. Sehen wir aber diesem Worte: „ein versteckter Wahnsinn" genauer in's Auge, so müssen wir uns gestehen, daß es nicht mehr als ein unlösbares Geheimniß bezeichne; und so stehen wir denn wieder auf demselben Punkte, von dem wir ausgegangen waren. Wir werden uns also bescheiden müssen, daß Shakspere auch hier, wie an vielen anderen Stellen den Schleier von einem, in der unendlichen Ausdehnungsfähigkeit der menschlichen Seele begründeten, Geheimnisse lüftet, und daß wir zwar die Fäden, welche dasselbe mit der von uns wahrnehmbaren Natur verbinden, bemerken und anerkennen, nicht aber das Geheimniß selbst ergründen und enträthseln können. Der wiederholt angeführte Einwurf gegen einzelne Vertheidiger eines positiven Wahnsinns in Hamlets Gemüth, daß nämlich die Aufstellung eines wahnsinnigen Helden allen Gesetzen der Aesthetik widersprechen und alle Sympathie für den betreffenden Charakter zerstören würde, liegt mir vor der Hand weniger nahe. Hier gilt es mehr, daß wir uns an die Erscheinung und die in ihr selbst liegende Erklärung halten, als in theoretischen Gesetzen oder Systemen den Schutz suchen.

In dieser Hinsicht ist es wichtig, daß mit dem Schluß dieses ersten Aktes die ganze Situation, von welcher die Handlung ausgehen soll und in welcher die tragischen Personen sich zu bewegen haben, vor unseren Augen aufgerollt ist. Ohne

---

*) Shakspere and his time II. 406.

über die Grenzen dieses Bildes hinauszugehen, finden wir Veranlassung genug, um auf die Entwirrung dieser vielverschlungenen Verwickelung lebhaft gespannt zu sein. Es ist daher schon an dieser Stelle, daß wir die Wichtigkeit der richtigen Auffassung von Hamlets Verhältnisse zu dem Könige und dem ganzen Hofe erkennen. Um wie viel unwürdiger würde er uns erscheinen, wenn er als der unbedingt berechtigte Thronerbe bei dem ersten Regierungsakte eines rechtlosen Usurpators keinen Wunsch weiter zu äußern gehabt hätte, als nach der hohen Schule von Wittenberg zurückzukehren. Ich bin nicht einen Augenblick zweifelhaft, daß viele Vorwürfe der Zaghaftigkeit, Unentschlossenheit und Feigheit, von denen erst später zu reden sein wird, vorzugsweise auf dem Boden des Mißverständnisses beruhen, als hätte er bei dem Tode seines Vaters nur die Hand auszustrecken gebraucht, um sich in den Besitz der Krone zu setzen. War er bei dem überraschenden Eintreten dieses Ereignisses am Hofe gegenwärtig, oder, wie Mehrere annehmen, auf diese Trauerkunde von Wittenberg herbeigeeilt, hatte er bei seiner Rückkunft den Thron schon besetzt, die Mutter schon von Neuem vermält gefunden? Das Alles sind Fragen, die, so sehr sie auch viele Ausleger beschäftigt haben, außer den Grenzen unserer Betrachtung liegen. Käme es darauf an, den ersten dieser Zweifel zu lösen, so würde muthmaßlich die Entscheidung dafür ausfallen, daß er mindestens der Bestattung seines Vaters beigewohnt habe, weil er in dem schon erwähnten Monologe von der Trauer der Wittwe bei dieser Feierlichkeit so spricht, als wäre er Augenzeuge derselben gewesen.

Doch es ist noch ein Moment in den bisher betrachteten Begebenheiten wichtig genug, um uns Hamlet, wenngleich von der Wahl verdrängt, nicht als den berechtigten Thronerben zu denken. Wir könnten darauf hinweisen, daß der Schatten des verstorbenen Königs nicht ein Wort des Sinnes äußert, als habe der jetzige Inhaber des Thrones den rechtmäßigen Erben ausgeschlossen. Bedeutender ist es, daß die Lage Hamlets,

nachdem er zur Rache eines unerhörten Verbrechens aufgefordert worden war, weit weniger verwickelt und schwierig gewesen sein würde, wenn er ein unbedingtes Anrecht an den Thron gehabt hätte. Die meisten Kritiker, welche Hamlets Charakter betrachten, behandeln die Frage, was er zu thun habe, um das Rachegebot seines Vaters auszuführen, so wenig, als ob die Beantwortung derselben ohne alles Weitere auf der Hand läge. Wenn nun Claudius, sei es durch Hamlets Hand oder sonst wie gestorben wäre, würde dann Hamlet ohne alles Weitere König gewesen sein und keinen weiteren Richter über sich gehabt haben? Keineswegs! Wiewohl wir später sehen werden, daß ihn Rosenkranz und Guildenstern mit zuversichtlicher Bestimmtheit den Nachfolger von Claudius nennen, so folgt daraus nicht sein unbedingtes Erbfolgerecht. Wenngleich ferner der König Claudius um seine Sicherheit auf dem Throne besorgt erscheint, was übrigens nur in gewissen Beziehungen der Fall ist, so war das die natürliche Folge von seinem Schuldbewußtsein. Es ist aber nicht die Unsicherheit eines durch eine Palast-Revolution emporgestiegenen Usurpators. Daß Shakspere die Bedeutung des Verhältnisses eines Fürsten, der seine Krone nicht dem öffentlich anerkannten Rechte, sondern dem Umsturze des hergebrachten Rechtes verdankt, genau zu erkennen und zu würdigen verstand, lernen wir aus vielen seiner Stücke. Es konnte ihm daher nicht fremd sein, daß, wenn dieser Fall hier vorläge, Hamlet eine weit günstigere Stellung gehabt haben würde, und es folgt daraus, daß es nicht wie eine von ihm übersehene oder geringgeschätzte Nebensache angesehen worden sein kann, ob Hamlets Lage von der einen oder von der anderen Seite aufgefaßt werde.

Gehen wir nun zu dem zweiten Akt über, so können wir die Unterredung des Kämmerers mit seinem Diener vor der Hand unbeachtet lassen, weil sie auf die Handlung selbst keinen unmittelbaren Einfluß hat. Doch nun erfahren wir von der auftretenden Ophelia, daß sich Hamlet als geisteskrank gezeigt habe. Es muß hier nachträglich bemerkt werden, daß zwischen

dem 1. und 2. Akte mindestens mehrere Wochen liegen müssen, weil, wie sich gleich zeigen wird, die Gesandten aus Norwegen schon heimgekehrt sind, nachdem sie ihr Geschäft glücklich vollendet hatten. Es scheint also, daß Hamlet die Rolle des Geisteskranken nicht sofort nach jener Szene auf der Terrasse angenommen haben. Blicken wir aber vorwärts und bemerken in der nächsten Szene, daß Rosenkranz und Guildenstern eigens zu dem Zweck an den Hof berufen sind, um den schwermüthigen Prinzen, sei es zu erheitern oder zu erforschen, so müssen wir annehmen, daß seine Gemüthskrankheit schon vorlängst bemerkt worden ist. Es scheint deshalb, als müsse die auffallende Weise, wie er sich Ophelia dargestellt hat, nur als eine unvermuthete Steigerung seines Zustandes betrachtet werden. Daher ist es nicht richtig, wenn von einigen, und selbst von scharfsinnigen Beurtheilern dieser Tragödie bemerkt worden ist, er habe bei Ophelia die Rolle des Wahnsinnigen zu spielen begonnen. Das allerdings scheint wahr, daß er dieselbe junge Dame, der er früher zärtliche Aufmerksamkeiten bewiesen, zur ersten Zeugin eines erhöhten Grades von seiner Verstellung gemacht hat. Man hat dieses Benehmen grausam genannt, und ich läugne nicht, daß es zu den räthselhaftesten Zügen in Hamlets Wesen gehört. Dazu kommt, daß der Dichter gerade auf diese Darstellungsweise ein besonderes Gewicht gelegt zu haben scheint, da, wie wir gesehen haben, in der alten Bearbeitung diese Begegnung einen mehr zufälligen Charakter hatte.

Der Unterredung des Königs mit den herbeigerufenen Jugendgenossen Hamlets, sowie der Rückkunft der Gesandten von Norwegen ist schon gedacht worden. Daß diese Handlung mit der Erzählung von Hamlets Erscheinen bei Ophelia und dem Entschluß des Polonius, zum Könige zu eilen, zum Theil fast gleichzeitig ist und zum andern Theile unmittelbar auf diese folgt, braucht dem Inhalte nach kaum erwähnt zu werden, weil die wunderlich ausgeschmückte Meldung des Polonius von Hamlets Krankheit, so wie es eben beschlossen war, that-

sächlich folgt. Nun tritt Hamlet wieder auf, nachdem sich der König mit der Königin und dem Gefolge zurückgezogen hat, und es folgt die Unterredung Hamlets mit Polonius, die wegen der dunkeln und anzüglichen Reden des Ersteren schon manche Feder in Bewegung gesetzt hat. Erwarten Sie nicht, daß ich Ihnen alle Dunkelheiten derselben erkläre. Es kann bei mancher Stelle, wie auch von Coleridge richtig bemerkt worden ist, zweifelhaft sein, ob Alles erklärlich sein solle, oder ob nicht hier und da der Dichter einen dunkeln Sinn absichtlich ausgesprochen habe, was dann allerdings wahrscheinlich wird, wenn wir annehmen, daß er Hamlet in verstelltem Wahnsinn reden lassen wolle. Ein bestimmter Sinn geht aber durch alle Reden durch, und das ist der einer unverholenen Verachtung gegen Polonius. Ob diese Verachtung, bei deren Ausdruck wir übrigens keinen Augenblick an dem Bewußtsein des Prinzen von seiner überlegenen Stellung zweifeln können, durch den Verdruß über die Einmischung in seinen Liebeshandel bedingt und gesteigert werde, könnte für eine weit wichtigere Frage gelten, als die fruchtlosen Bemühungen der Commentatoren, in jedem dunkelen Worte einen tiefen Sinn ergründen zu wollen. Diese Frage wird genau in's Auge zu fassen sein, wenn wir Ophelia's Charakter zu betrachten haben werden. Wie empfindlich und in welcher gereizten Stimmung der Prinz ist — denn um diesen Charakter scheint es sich vorzugsweise zu handeln — sehen wir schon aus den Worten, mit denen er die Unterredung zu schließen sucht:

„Die langweiligen alten Narren!“

Als die ehemaligen Jugendgenossen, Rosenkranz und Guildenstern, auftreten, scheint seine Stimmung in eine heiterere Laune umzuschlagen. Doch bitte ich Sie, auch in dieser Szene zu beachten, wie das Gefühl der erhöhten fürstlichen Stellung immer vorherrschend bleibt, und es ist dabei von besonderem Interesse, wie Hamlet jeden Einzelnen seiner Umgebung in einer anderen Weise behandelt, ohne daß dieses Bewußtsein nur einen Augenblick in den Hintergrund tritt. Selbst das

Mißtrauen, womit er diese Hofleute betrachtet, sowie die scheinbare Offenheit, mit welcher er sie entlarvt und einen Augenblick außer Fassung setzt, tragen nicht weniger den Stempel dieses Bewußtseins, als das jedenfalls unwillkürliche Aufblitzen einer leidenschaftlichen Empfindlichkeit in den Worten:

„— und am Weibe auch nicht, wiewohl ihr das durch euer Lächeln zu sagen scheint.“

Daran brauche ich Sie nicht zu erinnern, daß in den Reden über die angekündigten Schauspieler Manches von der alten Bearbeitung verändert und selbst Einiges nach der letzten Umarbeitung noch hinzugesetzt ist, ohne daß die Bedeutung derselben für das Verständniß des Ganzen verändert wäre. Auch die erhöhte Laune, mit welcher der Prinz den wiederauftretenden Polonius behandelt, wird nicht weiter beachtenswerth sein, als in sofern sie die Wirkung von der Ankündigung der Schauspieler ist. Das Auftreten derselben scheint allerdings das Gemüth des Prinzen in auffallender Weise zu berühren. Ich kann mich nicht von der Meinung trennen, daß diese Anordnung eine unmittelbare Folge der Eindrücke ist, welche die damals weit verbreitete Gewohnheit des vornehmen und hohen Adels, Schauspieler unter ihren Schutz zu nehmen, auf Shakspere's Gemüth gemacht hatte. Vielleicht könnten wir glauben, daß er den Werth des Einflusses, welchen der feingebildete Adel durch sein inniges und rückhaltloses Hingeben an den Genuß dieser Kunst und Poesie auf ihre Ausbildung ausübte, hoch genug anschlug, um diese Gewohnheit fast wie das nothwendige Attribut eines hochgestellten Herren damaliger Zeit anzusehen. Auf diese Weise könnte die Einführung der Schauspieler gewisser Maßen für ein Compliment angesehen werden, das der Dichter seinen Gönnern habe machen wollen. Nur wäre dieß nicht mehr, als eiu Nebenzweck, wogegen ich einen Theil des wesentlichen Zweckes in der Darstellung der Lebendigkeit suche, mit welcher Hamlet dieses Mittel der Erheiterung ergreift. Von dieser eigenthümlichen Empfänglichkeit

seines Gemüthes für jede neue Erscheinung werden wir in der Folge noch mehr Beispiele sehen. Und doch hat jeder solcher Eindrücke nur in Bezug auf den Gedanken, die Ermordung seines Vaters zu rächen, eine Bedeutung. Das ist denn auch der vorherrschende Sinn des nun folgenden Monologs, wiederum der Ausdruck der auf- und niederwogenden Wallungen eines heftig ergriffenen Gemüthes. Wir treten nun der Frage immer näher, warum der tiefgekränkte Sohn, der beleidigte Fürst nicht zu einem Entschluß komme? Doch müssen wir die Antwort noch aussetzen, bis wir das Ganze übersehen. Ein Entschluß wird indessen reif: durch Aufführung eines Stückes, das etwas Aehnliches, wie die Ermordung seines Vaters darstellt, soll die Wahrheit von der Aussage des Geistes geprüft werden. Es ist vielleicht bedeutsamer, als es gewöhnlich scheint, daß Hamlet gerade diesen Weg einschlägt. Denn man muß glauben, daß es damals ein beliebtes Mittel war, durch eine zweite dramatische Handlung in dem Hauptstücke, die Entwickelung des Stoffes oder selbst die Katastrophe zu vermitteln. Die Tragödie von Kid, the spanish tragedy, giebt davon ein Beispiel, und in späterer Zeit machte Middleton einen fast zu ausgedehnten Gebrauch von diesem Kunstgriffe. Auch der am Hofe übliche Gebrauch, dramatische Spiele, wie die bekannten Masken, zu Verherrlichung von Festen zu gebrauchen, kann zu dieser Anordnung beigetragen haben. Wogegen, wenn jene Erklärungsweise den Vorzug verdiente, eine erhöhte Spannung des damaligen Publicums vermuthet werden könnte, weil man sich nach den Vorgängen auf eine wichtige Entscheidung hätte gefaßt machen können. Wie dem auch sei, so ist mindestens so viel gewiß, daß Hamlet selbst auf diese Veranstaltung ein großes und entscheidendes Gewicht legte. Ich glaube, diese Gewißheit ist es vorzugsweise, die wir bei dem berühmten Monolog To be or not to be im Auge behalten müssen, um uns die Gemüthsstimmung zu versinnlichen, welche den Boden für die dort angestellten Betrachtungen bildet. Nur eine Szene liegt zwischen diesem

Monolog und dem Zuletztbetrachteten*). Für unseren gegenwärtigen Zweck hat diese Szene nur das Interesse, daß in ihr zwischen dem König und Polonius verabredet wird, einer Unterredung zwischen Hamlet und Ophelia ungesehen zuzuhören. Ich brauche Sie nicht erst daran zu erinnern, daß dieser Monolog in der alten Ausgabe, mit der nächstfolgenden Szene zwischen Hamlet und Ophelia, vor der Unterredung mit den Schauspielern steht. Warum diese Aenderung später gemacht worden ist und wahrscheinlich gemacht werden mußte, wird aus dem, was ich Ihnen über die Bedeutung dieses Monologs werde auszusprechen haben, von selbst erhellen.

Alle Kritiker Shakspere's, alle Schauspieler, ja alle Verehrer unseres Dichters stimmen fast ohne Ausnahme darin überein, daß dieses berühmte Selbstgespräch eine überaus tiefsinnige Betrachtung über den Selbstmord enthalte, und Goethe bezieht sich sogar in seinem Leben auf die vorherrschende Stimmung des Lebensüberdrusses und der Melancholie in Hamlet's Charakter, um den allgemein herrschenden Gedankenzug aus der Zeit zu bezeichnen, wo er seinen Werther schrieb. Nur mein verewigter Freund L. Tieck vermochte die-

*) Ich habe ohne Vorbedacht bei dieser Schilderung der Handlung die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung zum Leitfaden genommen, während ich bei der Vergleichung des Druckes von 1603 mit dem neueren Texte das Original gebrauchte. Die Engländer theilen die Akte dergestalt ab, daß der 2. nach dem so eben betrachteten Selbstgespräch schließt; bei Tieck reicht dieser 2. Akt bis zur Schlußrede des Königs nach der Unterredung Hamlets mit Ophelia, wogegen der bei jenen mit der sogenannten Closet-Szene schließende 3. Akt von Tieck bis zur Abreise Hamlets nach England ausgedehnt ist. Die Gründe, welche Tieck in seinen dram. Blättern 1826. p. 108 für diese Eintheilung anführt, sind annehmlich, und namentlich ist die bei den Engländern übliche Abtheilung des 3. vom 4. Akte fehlerhaft, weil dadurch eine der Zeit nach zusammengehörende Handlung getrennt, und der Zwischenraum, der zwischen Hamlets Abreise vom Hof einer Seits und Ophelia's Wahnsinn und Leartes Rückkunft anderer Seits liegen muß, verwischt wird.

sem Monologe weder dieselbe Auslegung zu geben, noch ihm eine vorherrschende Bedeutung für das Verständniß des gesammten Charakters beizulegen. Welche Gründe L. Tieck für seine Meinung hatte, finden Sie im zweiten Bändchen seiner im Jahre 1826 herausgegebenen dramatischen Blättern (p. 99 bis 123). Es läßt sich kaum mehr darüber sagen, und ich finde mich durch die Ausführung von Tieck sowie durch wiederholte Gespräche, die ich mit ihm über diesen Gegenstand gehabt habe, in soweit überzeugt, daß auch ich den Gedanken an den Selbstmord, wiewohl er von diesen Betrachtungen nicht unbedingt ausgeschlossen ist, nicht für den leitenden Gedanken des ganzen Selbstgespräches halten kann. Auch kann ich dasselbe nicht in höherem, ja kaum in demselben Grade für einen der wesentlichsten Schlüssel des ganzen Räthsels ansehen, als mehrere andere Stellen. Das Letzte werde ich Ihnen später nachzuweisen haben, wogegen das Erste sofort zu besprechen sein wird. Hierbei ist es mir von besonderer Wichtigkeit, daß ein weit weniger gewiegter Kritiker mehr als zwanzig Jahre vor Tieck die Meinung zuversichtlich aussprach, Hamlet „stelle dieses gefährliche Grübeln über „Leben und Tod nicht an, um sich selbst zu ermorden, „sondern um den Tod von Andern zu empfangen, falls er „selbst eine tödtende Hand an den König legte.“*) Diese Auslassung des ehemaligen k. k. Schauspielers und Theaterdichters Ziegler ist um so auffallender, als er bei dieser Schrift keine andere Bearbeitung als die Schröder'sche vor sich gehabt, ja sogar keine andere gesehen zu haben scheint. Diese war unter dem damals allgemein herrschenden Drucke der entgegengesetzten Meinung gemacht. Sein Urtheil konnte daher nicht, wie bei Tieck, auf dem richtigeren Verständniß des Originals ruhen, sondern es mußte aus der vorurtheils-

*) Ziegler, F. W., k. k. Hofschauspieler, Hamlets Charakter nach psychologischen und physiologischen Grundsätzen durch alle Gefühle und Leidenschaften zergliedert. Wien 1803. p. 78.

freien Prüfung der ganzen Handlung in ihrem Zusammenhange hervorgegangen sein. Daß ich Ihnen weder Tieck's noch Ziegler's Ausführungen vollständig wiederholen will, versteht sich von selbst. Aber ich will versuchen, Ihnen davon so viel wiederzugeben, als zur Begründung meiner Anschauungsweise nöthig ist. Jener verfolgt mit gewohnter Ruhe und Unbefangenheit genau, wie sich Hamlet bisher dargestellt habe. Hierbei konnte natürlich nicht unbemerkt bleiben, daß Hamlet schon früher einen Gedanken an den Wunsch, sein Leben durch Selbstmord enden zu können, ausgesprochen habe. Dieß geschah aber unter andern Umständen und Vorgängen, sowie überhaupt die Lage Hamlet's bei jenem ersten Monolog eine andere war, als die jetzige. Beide vorhergegangenen wichtigen Selbstgespräche — denn das kurze nach der erhaltenen Kunde von der Erscheinung und das unmittelbar auf diese folgende braucht hier noch nicht in Betracht zu kommen — haben einen ganz andern Ideengang. Das vor uns liegende kann daher keineswegs als eine Fortsetzung der dort angeregten Betrachtungen angesehen werden. Während jene ersten den hervorragenden Charakter einer in hohem Grade aufgeregten Leidenschaftlichkeit tragen, hat dieses vielmehr das Gepräge einer besonnenen Fassung. Sollte sich daher ein in jener leidenschaftlichen Stimmung fast unwillkührlich aufschießender Gedanke nun zum Gegenstand einer kühleren Betrachtung gestaltet haben, so müßte derselbe durch die dazwischen liegenden Vorfälle auf natürliche Weise in den Vordergrund der Seele gedrängt worden sein. Davon ist aber gerade das Gegentheil geschehen. Denn in dem Augenblicke der tiefsten Bekümmerniß, der bittersten Kränkung und der äußersten Gemüthsempörung über des Vater's Tod, sowie über die frevelhaft übereilte Wiedervermählung der Mutter mit einem verhaßten Verwandten, war die verzweifelte Stimmung natürlich, in welcher Hamlet die ganze Welt für „einen wüsten Garten nimmt, der auf in Saamen schießt", und in Folge dessen wünscht, durch Selbstmord aus derselben scheiden zu dürfen.

Dagegen ist diese Stimmung mit der Erscheinung des Geistes und mit der Kunde von der schnöden Ermordung des Vaters eine andere geworden. Wenn sie gleich, unter dem Drucke einer räthselhaften Gemüthsverfassung, sich noch nicht zu einer festen Willensfähigkeit gestaltet, so ist doch der vor der Imagination Hamlet's schwebende Vorsatz, dem Gebote des Geistes zu folgen, Veranlassung genug, um den Gedanken an den Selbstmord in den Hintergrund zu schieben. Die Vorwürfe, welche sich Hamlet in dem kurz vor dem jetzt zu betrachtenden Monologe gemacht hat, sind sogar ein genügender Beweis dafür, daß seiner Seele keineswegs dieser, sondern vielmehr der ganz entgegengesetzte Gedanke vorschwebt, er müsse einen Beschluß feststellen, um den Tod seines Vaters zu rächen. Ob er hierzu mit dem Ergreifen des Planes zu der dramatischen Darstellung das richtige oder ein nur zu billigendes Mittel gewählt hat, braucht jetzt nicht untersucht zu werden. Aber so viel steht fest, daß er einen Entschluß gefaßt hat, und daß die Ausführung dieses Entschlusses mit dem Gedanken an den Selbstmord nicht allein in keiner Beziehung steht, sondern sogar denselben als wesentlichen Gegenstand der Betrachtung völlig ausschließen muß. So liegt die Sache in dem Momente, wo Hamlet wenige Augenblicke nach jenem, mit Vorwürfen gegen sich selbst erfüllten, Selbstgespräche auftritt. Gegen solche, auf den unläugbarsten Thatsachen beruhende Aufstellungen könnte man nur zweierlei anführen. Entweder man würde beweisen müssen, daß, wenn auch diese Thatsachen gegründet sind, man dennoch aus der eigenthümlichen Gestaltung von Hamlet's Charakter und aus den Vorgängen die Annahme entnehmen dürfe, als sei Hamlet, indem er diesen Monolog ausspricht, nicht mit dem vor Kurzem gefaßten Entschluß beschäftigt, sondern als stelle er nur eine allgemeine Betrachtung über seinen Lieblingsgedanken an, ob es recht sei, sich das Leben zu nehmen oder nicht. Hierzu fehlen aber, wie Sie namentlich aus Tieck's Ausführung sehen können, so sehr alle Anhaltepunkte, daß nicht einmal eine

alles Andere beherrschende Vorliebe Hamlet's für den Gedanken an den Selbstmord nachzuweisen ist. Glauben Sie nicht, daß ich diejenigen Momente aus den Augen setze, wo Hamlet mit Bitterkeit über die ihn umgebende Welt spricht. Dahin gehört die Stelle, wo er Dänemark mit einem Gefängniß vergleicht, ferner diejenige, wo er von der Herrlichkeit des menschlichen Wesens spricht und mit den Worten schließt:

„Ich habe keine Lust am Manne ꝛc."

Sie sind alle der Ausdruck eines tiefen leidenschaftlichen Grames, gehen aber mit zu geringer Bestimmtheit auf den Selbstmord, als daß sie für eine solche Beweisführung hinreichend sein würden. Ueberdieß liegen diese Reden alle vor der Unterredung mit den Schauspielern, und daß diese eine bedeutende Wandelung in Hamlet's Gemüth hervorgebracht hat, ist, wie ich schon oben andeutete, ein Hauptmoment für meine Meinung. Sie sehen daraus zugleich, wie wichtig die Umstellung des Monologs aus seiner früheren Stelle an seinen jetzigen Ort war. — Oder man müßte einen weit gewichtigeren Beweisgrund aus den Worten des Monologs selbst entnehmen. Das ist denn auch das Feld, auf das sich Tieck begiebt. Er beweist daraus mit der größten Genauigkeit, daß die vom Dichter gebrauchten Worte zum überwiegenden Theile den Gedanken an den Selbstmord ausschließen, und daß an einer Stelle, wo allerdings der Selbstmord berührt wird, keineswegs die Betrachtung so gestellt ist, als frage sich Hamlet, ob er sich das Leben nehmen solle oder nicht.

Nur einige Hauptmomente, aus dem Selbstgespräche hervorgehoben, werden genügen diese Aufstellung zu rechtfertigen. Daß wir bei den ersten Worten:

To be or not to be, that is the question etc.

nicht daran zu denken brauchen, Hamlet frage sich hier, ob er das Leben verlassen solle oder nicht, versteht sich im Grunde von selbst. Denn, wiewohl wir nach allgemeinem Sprachgebrauch sagen könnten, es handle sich hier um eine Lebens-

frage, so heißt dieß immer nicht mehr, als daß Hamlet sich bewußt ist, bei der vorliegenden Frage stehe seine ganze Existenz, ja selbst sein Leben auf dem Spiele. Nun folgt die Ausführung der allgemein ausgesprochenen Frage: nämlich ob es edler ist, die Schläge des Schicksals zu ertragen,

Or to take arms against a sea of troubles
And, by opposing, end them.

Es ist weniger leicht, als es scheint, für eine so augenfällige Wahrheit, als hier vorliegt, gegen ein allgemein herrschendes Vorurtheil zu kämpfen, weil man sich in der Nothwendigkeit befindet, Manches auszusprechen, was sich ganz von selbst versteht. Wer hätte noch jemals von einem Manne, der sich um das Leben gebracht hat, gesagt, er habe die Waffen ergriffen und durch Widerstand gegen eine See von Plagen dieselben beendet? So weit geht Shakspere's Gewohnheit, in Metaphern zu sprechen, nicht, daß er mit einer solchen Redeform den ganzen Begriff, von dem er reden will, aus den Fugen rückte. Seine Kraft und Gewandheit im Gebrauch von Metaphern besteht gerade darin, daß wir stets das Bild des metaphorisch umschriebenen Gedanken lebendig vor uns haben. Ich wüßte daher nicht, was noch zu sagen wäre, um die Ueberzeugung zu begründen, daß hier von nichts Anderem die Rede sein kann, als von dem Gedanken, ob es edler sei, Alles geduldig zu ertragen, oder die zahllosen Qualen und Uebel durch einen tapfern Widerstand zu enden, nicht aber denselben durch den Selbstmord feige aus dem Wege zu gehen.

Daß er dabei daran denkt, er könne in diesem Widerstande sein Leben verlieren:

To die — to sleep

ist weder feige noch unnatürlich, giebt aber auch nicht den mindesten Anhalt, um zu glauben: er wolle durch seine eigene Hand sterben. Aber er fügt, nach den Betrachtungen über Tod und Schlaf, die Worte hinzu:

'tis a consummation
Devoutly to be wished,

„Eine Auflösung, die innigst zu wünschen ist.“

Auch diese Aeußerung sagt nicht mehr, als: wenn in diesem Widerstande der Schlaf oder Tod kommt und alle Qualen endet, die des Fleisches Erbtheil sind, so würde dieß nur eine erwünschte Auflösung sein. Nun aber betrachtet er den Gedanken, daß bei seinem Vorhaben ihn der Tod treffen könne, von einer andern Seite, und nachdem ihm anschaulich geworden, daß der Tod und Schlaf nicht blos die Wirkung der Erlösung von den zeitlichen Schmerzen habe, sondern daß die Träume, welche er bringen könne, von erschreckender Ungewißheit seien, setzt er hinzu, das sei der Grund, warum so Vieles auf Erden ertragen werde, während man doch selbst im Stande sei, den Rechnungsabschluß zu machen

With a bare bodkin

d. h. mit einem bloßen Dolche; nicht aber, wie Schlegel übersetzt hat, „mit einer Nadel blos“. Um Sie mit dem rein philologischen Nachweise darüber zu verschonen, daß die Worte **bare** und **bodkin** namentlich von Shakspere in dem von mir ausgedrückten Sinne fast ausschließlich gebraucht werden, gebe ich Ihnen anheim, Tieck's Ausführung über den eigentlichen Sinn dieser Worte zu prüfen. Zum Ueberfluß füge ich noch die Versicherung hinzu, daß in vielen Stellen, wo das Wort **bare** bei Shakespere vorkommt, es immer nur den Sinn: „entblößt“, „nackt“, hat, wogegen mir kein Fall bekannt ist, wo es so gebraucht würde, als sollte damit nur ein ausschließender Sinn, wie dies mit unserem Worte „blos“ zuweilen geschieht, verbunden werden. Nun ist es aber doch gewiß, daß man mit einem blanken Dolche eben so gut einen Anderen umbringen kann, als sich selbst, und dabei ist es wichtig, daß alle diejenigen Plagen, die Hamlet unter dem Titel:

the whips and scorns of time

aufführt, von einem Einzelnen über den Geplagten verhängt werden können. Denn es folgt daraus, daß die natürlichste Erklärung des Satzes ist: wer wollte alle diese Bedrückungen ertragen, während er doch im Stande ist, den Bedrücker aus

dem Wege zu räumen und damit seinen Quietus zu machen. Selbst dieses Wort, das nur zwei Mal bei Shakspere vorkommt, paßt auf diese Auslegung besser, als auf den Gedanken vom Selbstmord; denn im ursprünglichen Sinne bedeutet es dasjenige Dokument, durch welches ein zu Kriegsdiensten verpflichteter Vasall, nachdem er dieselben geleistet hatte, von ferneren Diensten freigesprochen wird. Man muß daher vermuthen, daß Shakspere hier nicht daran gedacht habe, man könne seinen Rechnungsabschluß mit dem Leben machen, sondern man könne sich mit einem blanken Dolche von dem überlästigen Bedrücker selbst den Freibrief erwerben.

Nun aber müssen wir zu einer Stelle übergehen, die allerdings von dem absichtlichen Verlassen des Lebens spricht:

And makes us rather bear those ills we have,
Than fly to others that we know not of.

„Und läßt uns lieber diese Uebel tragen, die wir haben, als zu solchen fliehen, die wir nicht kennen."

Das ist allerdings deutlich gesprochen, aber es ist keine Erklärung oder Ausdeutung des Vorhergehenden. Denn diejenige Last und Qual, von der man sich nach Hamlet's Worten auf diesem Wege befreien könnte, ist allerdings auf jenem Wege nicht zu beenden. Es liegt also hier offenbar eine andere Gestaltung der Vorstellung von dem Tode vor; und wollte man auch daraus nachweisen, daß Hamlet der Gedanke des Selbstmordes immer nahe stehe, so würde, falls dieß zuzugeben wäre, noch nicht der Schluß gerechtfertigt sein, daß dieser Gedanke der leitende des vorliegenden Selbstgespräches sei. Nicht blos alles Vorhergehende würde diesen Schluß verbieten, sondern auch aus dem Nachfolgenden würde er als völlig unhaltbar hervorgehen. So lautet der Schluß des ganzen Selbstgesprächs:

And enterprizes of great pith and moment,
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.

„Und Unternehmungen von großem Mark und großer Bedeutung

werden durch diese Rücksicht (d. h. durch die Rücksicht auf das, was nach dem Tode kommen könne) aus der Bahn ihres Laufes gelenkt und verlieren der Handlung Namen."

Nicht also der Selbstmord und die Prüfung der Frage, ob er zu begehen sei oder nicht, war der Gegenstand dieser Betrachtungen — denn wer könnte ihn ein Unternehmen voll Mark und Bein, ja wer könnte ihn nur ein großes Unternehmen nennen — sondern es lag Hamlet die Ausführung eines Planes in der Seele, wobei es sich für ihn um Leben und Tod handelte. Wir brauchen uns diesen Plan nicht genau zu formuliren, wie es unter Anderem Ziegler versucht, indem er meint, Hamlet müsse die Absicht gehabt haben, den König, wenn er durch die dramatische Aufführung seiner Schuld überführt werde, sofort niederzustoßen. Es genügt vielmehr vollkommen, wenn wir uns denken, Hamlet habe sich Alles das vorgestellt, was er werde zu thun haben, wenn die Aufführung des Stückes ihm die Gewißheit von der Ermordung seines Vaters verschaffe. Daß dieß nicht leicht und nicht gefahrlos war, sondern vielmehr ein Unternehmen sein mußte, zu dessen Ausführung der größte Todesmuth gehörte, wird keines Beweises bedürfen, und es ist daher nichts einfacher und dem ganzen Zusammenhange angemessener, als daß Hamlet in diesem Momente die Frage, ob er bereit sei, dem Tode entgegenzugehen, mit aller Schärfe des Verstandes behandelt.

Doch wozu diese mühsame Widerlegung einer seit mehr als einem Jahrhundert gepflegten Meinung? Auf diese naheliegende Frage könnte ich nur antworten: weil dieses, mindestens seit Garrick's Zeiten fest eingewurzelte, Vorurtheil den eigentlichen Boden bildet, auf welchem die allgemein verbreiteten Mißverständnisse über Hamlet's Charakter erwachsen und gepflegt worden sind. Denn so wenig es bestritten werden kann und soll, daß dieses Selbstgespräch uns diejenigen unüberwindlichen Schwierigkeiten und Hindernisse vor Augen stellen soll, die im Inneren Hamlet's gegen einen festen Entschluß und sicheren Plan ankämpfen, eben so gewiß ist es,

daß unser Urtheil über Hamlet's Charakter ganz anders ausfallen wird, wenn wir uns vorstellen, er frage sich mit diesem Ernste, ob er Muth genug habe, in einem gefährlichen Unternehmen dem Tode entgegenzugehen, als wenn wir ihn nur die Frage behandeln sehen, ob er sich selbst das Leben nehmen solle, um mit einem Male allen quälenden Zweifeln und Ungewißheiten aus dem Wege zu gehen.

Zum Schluß unserer heutigen Besprechung haben wir für unseren jetzigen Zweck noch die Szene zwischen Hamlet und Ophelia zu betrachten. Sie ist zwar kurz, aber enthält dennoch einen wichtigen Beitrag zur Darlegung von Hamlet's Gesinnung. Er ist hart, ja selbst bitter und verletzend gegen das Mädchen, dem er, wie wir wissen, Beweise von Liebe gegeben hat. Sollen diese Aeußerungen für ein Zeichen von Liebe gelten? Ich möchte glauben, wenn er niemals mehr als eine flüchtige Neigung für sie empfunden hätte, so würde er bei Ophelia's Absicht, ihm die von ihm erhaltenen Andenken zurückzustellen, weniger bitter sein. Doch um der Frage ganz auf den Grund zu sehen, werden wir noch andere Betrachtungen anstellen müssen, die ihren Platz später finden werden. Mehr würde uns die Selbstanklage fesseln, die nach den Worten folgt:

„Geh in ein Kloster; warum wolltest Du Sünder zur Welt bringen,"

wenn nicht auch diese Auslassung mehr in die Charakteristik, als in die Verfolgung der Handlung gehörte. Nur das ist dabei auffallend: es scheint fast, als habe er für einen Augenblick vergessen, die Rolle des Wahnsinnigen zu spielen, während er diese schmerzlichen Anklagen gegen sich selbst ausspricht, und als wolle er mit der Frage:

„Wo ist Dein Vater?"

mit einem Male wieder in diesen Ton kommen; denn der bittere Hohn, den er nun über den steten Gegenstand seines Spottes ausspricht, kann eben so, wie die verhängnißvolle Prophezeiung gegen Ophelia's Ruf und der Ausfall auf die damals

allgemein übliche Sitte des Schminkens für ein angenommenes Spiel angesehen werden. Wir sind noch mehr zu dieser Annahme berechtigt, wenn wir seine Schlußrede betrachten:

> „Geht mir, nichts weiter davon! es hat mich toll gemacht. Ich sage, wir wollen nichts mehr vom Heirathen wissen, wer schon verheirathet ist, Alle außer Einem, sollen das Leben behalten; die übrigen sollen bleiben, wie sie sind. In ein Kloster! geh.

Daß mit dem Einen, der als Ausnahme von allen Verheiratheten das Leben nicht behalten solle, nur der König gemeint sein könne, bedarf kaum der Erwähnung. Dagegen ist es nicht einzusehen, worauf die von einigen Auslegern ausgesprochene Meinung fußen könne, daß Hamlet von der Gegenwart des Königs und Polonius Kenntniß gehabt habe. Man sollte vielmehr meinen, daß alle Reden, welche er vom Beginn des Selbstgespräches an ausspricht, — denn schon bei diesem war der König hinter der Tapete verborgen — bei seinem bisherigen Wesen nur dann erklärlich sind, wenn er sich nicht belauscht glaubt. Am Meisten gilt das von dieser letzten Anspielung auf den König.

Indem ich hier abbreche, verspare ich die Fortsetzung dieser Betrachtung auf unsere nächste Unterhaltung.

XII.

Fortsetzung bis zur Katastrophe. — Horazio. — Die Königin.

Verehrter Freund!

Wir sind nun nach der Eintheilung von Tieck bei dem dritten Akte angekommen. Ich übergehe die Unterredung zwischen den Schauspielern und Hamlet, weil Alles, was sich

darüber sagen läßt, bei der früheren Szene ähnlichen Inhalts ausgesprochen ist. Was unmittelbar der Versammlung des Hofes zum Schauspiel vorhergeht, enthält einen wichtigen Moment für das Verständniß der Gemüthsstimmung Hamlets. Er macht seinem Jugendfreunde Horazio Freundschaftsbetheurungen, die an sich selbst schon werthvoll erscheinen können, im Munde eines Prinzen aber noch höher anzuschlagen sind. An diese Aeußerungen knüpft er die Aufforderung auf des Königs Benehmen bei einer gewissen Darstellung im Schauspiel zu achten, weil dieselbe mit dem, was der Prinz seinem Freunde von der Erzählung des Geistes mitgetheilt habe, in genauer Beziehung stehen werde, Diese Rede des Prinzen nimmt nicht nur einen sehr bedeutenden Raum ein, sondern ist auch mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. In dem Abdruck von 1603 findet sich nicht die Hälfte ihres Gehaltes. Man darf darnach vermuthen, daß der Dichter auf diese ungewöhnlich vertraute Auslassung Hamlets einen bedeutenden Werth gelegt habe. Denn, so wenig ich, wie Sie bemerkt haben müssen, die Neigung der meisten Commentatoren theile, wenn sie unter jedem dunkeln Worte Hamlets einen tiefen philosophischen Sinn zu entdecken suchen, so wenig kann ich glauben, daß Shakspere, der in der Vertheilung und Anwendung seiner Mittel stets die größte Umsicht an den Tag legt, auf diese fein ausgearbeitete Rede so großen Fleiß verwendet haben würde, wenn er nicht einen wichtigen Zweck dabei gehabt hätte. Man hat in der Regel auf die innige Freundschaft zwischen Hamlet und Horazio ein bedeutendes Gewicht gelegt. Auch ich muß glauben, daß in der Erscheinung, welche uns der Dichter versinnlichen wollte, Horazio's Persönlichkeit eine hervorragende Stelle einnehmen soll. Was ich schon bei der ersten Szene von ihm bemerkte, deutet unfehlbar darauf hin. Auch die Reden desselben nach dem Auftreten des Geistes und nach der Unterredung desselben mit dem Prinzen, ferner Horazio's Empfindlichkeit über die seltsamen Aeußerungen Hamlets dürfen die Vermuthung erwecken, daß er ein aus=

gedehnteres Vertrauen erwartet habe, als ihm gewährt wird. Wie kommt es, daß ihm der Prinz in den Augenblicken der höchsten Aufregung jener Nacht dasselbe verweigert und wie ist es geschehen, daß er nun an Horazio eine Entdeckung gemacht hat, die er früher sorgfältig vermied? Im Allgemeinen habe ich auf diese Fragen keine andere Antwort, als meine schon früher gemachte Bemerkung; ich muß aber der Vermuthung, daß Hamlet auf den Entschluß, durch eine dramatische Darstellung die Wahrheit von der Aussage des Geistes zu prüfen, einen sehr hohen Werth gelegt habe, noch die hinzufügen, daß er von dem Gelingen dieses Planes eine große und mannhafte Unternehmung habe abhängig machen wollen. Dieß als den Standpunkt des großen Monologs angenommen, rechtfertigt nicht blos die von mir gegebene Erklärung desselben, sondern kann auch als die Veranlassung davon angesehen werden, daß der Prinz einen Gegenstand, den er bisher als das tiefste Geheimniß mit Sorgfalt verschloß, nun einem Manne seines Vertrauens entdeckt habe. Dagegen folgt daraus nicht, daß die innige Freundschaft, welche bisher durchweg als der Maßstab des Verhältnisses zwischen Hamlet und Horazio angesehen worden ist, mit gleicher Wärme von der einen, wie von der anderen Seite gehegt worden sei. Vielmehr müßte es bei der vollen Würdigung eines solchen seit langer Zeit begründeten Verhältnisses auffallen, daß der fürstliche Freund erst in diesem kritischen Augenblicke Betheuerungen ausspricht, über deren Inhalt und Bedeutung die Freunde schon längst einig sein mußten. Ja es ist noch auffallender, daß diese Rede zur Einleitung eines Gesuches dienen soll, das kaum noch nöthig erscheinen könnte, wenn Horazio Hamlets Busenfreund wirklich gewesen wäre, und dieser ihm sein volles Vertrauen geschenkt hätte. Doch genug von diesen Zweifeln, die, wie die Meisten dieser Art, auf keinem anderen Wege zu lösen sind, als auf dem uns der Dichter selbst seinem Verständniß zuführt.

Daß Horazio Hamlet auf das Innigste liebt, ja daß er

in ihm nicht den Prinzen und den präsumtiven Thronerben, sondern das Edle, Liebenswürdige, man kann sagen, das Bezaubernde seiner Persönlichkeit liebt, das wird niemand bestreiten wollen. Noch mehr, er ist sogar in dem Augenblicke, da er diesen Gegenstand seiner Liebe dem Tode verfallen sieht, bereit, mit ihm vom Leben zu scheiden, und er nennt sich in diesem höchsten Schwunge eines tiefen Schmerzes einen alten Römer. Ich vermuthe, jene unläugbare Gewißheit in Verbindung mit diesem Worte, ist die Veranlassung geworden, um Viele über das gegenseitige Verhältniß sowohl, als über die Bedeutung zu verblenden, die Horazio für Hamlet haben konnte. Das wird nicht bestritten werden können, daß der Charakter eines alten Römers mit der Bereitwilligkeit, mit einem geliebten Freunde zugleich zu sterben, noch nicht erschöpfend bezeichnet wird. Wenn wir Cassius in sein Schwert stürzen sehen, weil er seinen Freund und Bundesgenossen für überwältigt hält, so werden wir davon nur deshalb gerührt, weil wir in ihm einen Mann voll Entschluß, Thatkraft und Heldensinn verehren. Wer aber wollte Horazio dazu machen? Shakspere gewiß nicht. Denn wie würde er, der Meister aller Mittel, über unsere Anschauungen und unsere Empfindungen zu gebieten, uns zugemuthet haben, Horazio nur deshalb für einen alten Römer zu halten, weil er in einem Augenblick der höchsten Extase sich selbst so nennt, wogegen er uns in der Rolle, die er Horazio übertragen hat, nicht eine Handlung, nicht einen Beleg positiver Thatkraft vor die Augen stellt? Geht doch selbst die gegenwärtige Herzensergießung des Prinzen nicht über das Lob eines passiven Stoicismus hinaus.

Wollten wir trotzdem annehmen, daß an Hamlets Seite ein Freund stehe, dem er in der schweren Verwickelung seiner Lage sein volles Vertrauen zu schenken bereit sei, so würden wir uns schon dadurch von dem Sinne des Dichters entfernen. Denn, wie ich Ihnen später werde nachweisen müssen, scheint nach der Auffassung Shakspere's das Gefühl des vollständigen

Alleinseins in Hamlets Seele einen wesentlichen Bestandtheil der räthselhaften Gesammtheit ihrer Verfassung zu bilden. Noch mehr werden wir indessen in selbstgeschaffene Räthsel verwickelt, wenn wir in unserer Imagination uns diesen Freund als das Musterbild eines alten Römers ausmalen. Zu welchem Ziele selbst große Geister durch dieses Mißverständniß geführt werden konnten, sehen wir aus Goethe's Bemerkungen über diesen Gegenstand im Wilhelm Meister, und dieß tritt uns recht lebhaft vor die Augen, wenn wir in der Umarbeitung Klingemanns nach diesen Angaben das Stück damit schließen sehen, daß Horazio die Krone erhält.

Ich würde mich lästigen Wiederholungen aussetzen, wenn ich in den nächstfolgenden Szenen nur Schritt vor Schritt gehen wollte; denn Einiges, was die vermeintliche Anstößigkeit von Hamlets Reden während des Schauspieles betrifft, ist schon früher gesagt worden und andere auffallende oder der Erklärung bedürftige Worte und Erscheinungen werden, in so weit es bei der Betrachtung der einzelnen Charaktere erforderlich ist, später berührt werden. Was im Allgemeinen seltsam, unzusammenhängend oder verletzend in Hamlets Benehmen und Reden erscheinen könnte, wird seine Erklärung sehr leicht finden, wenn man sich vorstellt, daß sein ganzes Streben dahin gerichtet sein mußte, bei dem König und dem ganzen Hofe den Glauben an seine Geisteszerrüttung zu befestigen. Denn das wird keiner Erörterung bedürfen, daß die kecke Herausforderung des Königs durch die dramatische Darstellung seines geheimen Verbrechens nur auf diesem Wege einen Theil der mit ihr verbundenen Gefahr verlieren konnte. Dagegen darf man im höchsten Grade überrascht sein, daß Hamlet in dem Augenblicke, wo mit dem verstörten Aufbruch des Königs der letzte Zweifel über dessen Schuld schwindet, nichts weiter zu thun hat, als in den ausgelassensten Reden über das Gelingen seines Planes zu triumphiren. Was er hätte thun sollen und können, brauchen wir nicht zu erörtern, da unsere ganze Fassungskraft von dem Räthsel befangen wird, daß er nichts

thut. Der Wirkung dieses Eindrucks ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, daß Einige der Ausleger die Frage aufgestellt haben, ob er an dieser Stelle nicht für wirklich wahnsinnig zu halten sei, und andere den Uebergang seiner krankenden Gemüthsstimmung in eine positive Krankheit auf dieser Stelle thatsächlich haben erkennen wollen. Ohne das Eine oder das Andere zugeben zu können, muß man dennoch diesen Augenblick für höchst bedeutsam in dem Gemüthe Hamlets halten, weil der innere tragische Kampf desselben auf ein anderes Feld tritt. Der Zweifel über die Berechtigung zur Rache ist gehoben, wogegen der weit schwerere über die Frage, wie dieselbe auszuführen sei, in den Vordergrund tritt.

Mit welcher Last dieser auf seiner Seele liegt, konnte uns der Dichter nicht schlagender darstellen, als in der überraschenden Szene, wo Hamlet, im Begriff zur Königin zu eilen, den König betend antrifft. Ich halte es für eine überaus feine Wendung in der ganzen Anordnung, daß die Aufforderung der Mutter den Prinzen in der höchsten Spannung seiner Stimmung über den Erfolg seines Kunstgriffes überrascht. Es ist nicht undenkbar, daß in dieser Gemüthsverfassung das beengende Gebot des Geistes, gegen die Mutter nichts zu unternehmen, für einen Augenblick seinem Gedächtniß entschwunden ist. Denn allerdings vergißt er sich und die bisher beobachtete Vorsicht so weit, daß er auf Guildensterns Rede von des Königs Zorn fast mit klaren Worten ausspricht, wenn es in seiner Macht stehe, werde er nicht anstehen, den König zu ermorden. Eine solche Aeußerung, und würde sie auch für die Stimme des Wahnsinns gehalten, hätte genügende Veranlassung werden können, ihn seiner Freiheit zu berauben, wenn nicht andere Gründe zu seinen Gunsten gesprochen hätten. Kurz darauf folgt die Aeußerung:

We shall obey, were she ten times our mother

„Wir werden gehorchen, und wäre sie zehn Mal unsere Mutter."

Auch hier scheint noch der Zorn zu reden, der selbst die Mutter nicht schonen will. Nun folgt die leidenschaftlich bittere Ab-

weisung der Hofleute durch das Gleichniß mit der Flöte. Dann beginnt der bedeutsame Monolog:

'Tis now the very witching time of night etc.“

eine Rede, bei der man glauben darf, nun sei Hamlet entschlossen, mit schonungsloser Grausamkeit vorzugehen, und hier ist es, wo die Erinnerung an die Mahnung der Mutter, wie eine vom Verhängniß geführte Hand, seiner Stimmung eine andere Richtung giebt. Lag es im Sinn des Dichters, uns fühlen zu lassen, daß nicht in äußerlichen Verwickelungen und Umständen allein, sondern auch in den Regungen des Gemüthes unser Verhängniß ruhe, so konnte er es nicht feiner und sinnreicher anordnen.

Auf diese Weise war also dem an sich selbst schon mächtigen Zweifel, wie sein Vorhaben auszuführen sei, ein Bundesgenosse in Hamlets Herzen erwachsen, ehe ihm ein tückischer Zufall den König wehrlos in die Hände wirft. Ich halte es mindestens für erlaubt zu zweifeln, ob er das Schwert wieder in die Scheide gestoßen haben würde, wenn durch das Verlangen seiner Mutter, ihn zu sehen, nicht eine andere Wendung in seine Gemüthsstimmung gekommen wäre. Daß nicht eine entfernte Erinnerung an diesen Beweggrund seines jetzigen Zauderns anklingt, kann mich von dieser Vermuthung nicht abhalten. Denn wo wäre nur eine leise Andeutung in Hamlets Reden zu bemerken, daß er sich über die Beweggründe seiner Entschließung nach der einen oder anderen Seite hin klar gewesen wäre? Das aber ist mir eine Veranlassung mehr zu dieser Vermuthung, daß er einen Beweggrund ausspricht, der nicht wahr sein kann. Es ist bezeichnend, daß Schakspere in vielen Fällen dem gewaltsamen Tode des Verbrechers das Bekenntniß der Sünde und die Reue vorausgehen läßt. Man kann glauben, er habe in den Fällen, wo Männer von gewaltsamem Charakter unversöhnt sterben, wie Macbeth, der Cardinal von Winchester und Richard III., nur Ausnahmen aufstellen wollen. Niemals aber erinnere ich mich, bei Shakspere diesen satanischen Groll, der die Rache bis nach dem Tode ausdehnen

will, in so bestimmten Ausdrücken gefunden zu haben. Bei Marlowe kommt dieser Zug mehr als ein Mal vor. Es darf daher der Gegenstand des ernstesten Bedenkens sein, ob wir glauben sollen, daß dieß Hamlets wahre Gesinnung gewesen sei. Ich ziehe die Meinung vor, daß dieser Wunsch Hamlets, den König nur dann zu tödten, wenn er gewiß ist, ihn in die Hölle zu senden, eine von den Selbsttäuschungen ist, die sich bereitwillig einzustellen pflegen, wenn der Wille zu schwach ist einen kräftigen Vorsatz auszuführen, und daß in dem angedeuteten Zwischenfall ein wesentlicher Grund liegt, seine kaum gesteigerte Willenskraft wieder herabzustimmen, scheint mir deshalb glaublich, weil ohnedieß die Forderung des Geistes, bei Allem, was er unternehmen könne, seine Mutter zu schonen, eine Hauptveranlassung zu seinem unheilbaren Zwiespalt ist. Nun also eilt er zu dieser.

Ehe wir die große Szene, welche jetzt folgt, genauer betrachten, lassen Sie uns einen Blick auf den Charakter der Königin werfen; denn ohne uns darüber Rechenschaft gegeben zu haben, ist diese wunderbare Dichtung kaum halb zu fassen. Ich brauche nicht erst daran zu erinnern, daß sie als eine sündhafte Frau allgemein verdammt wird und, wenn es darauf ankäme, sie zu richten, nicht freizusprechen ist. Doch ist es nicht das, worum es sich hier zunächst handelt. Es fragt sich vielmehr, wie sich ihr Platz in diesem Drama rechtfertigt, und diese Frage würde kaum eine günstige Antwort finden, wenn sie als eine unbedingt Verworfene die Verachtung verdiente, mit der sie von Vielen betrachtet wird. Allerdings beruht auch dieses Lebensbild auf dem geheimnißvollen Verhältniß derjenigen Widersprüche und Gegensätze, denen wir auf jedem Schritte des Lebens begegnen, die aber in dem Dasein der Frau, und besonders in dem einer Frau aus den höchsten Sphären der Gesellschaft, noch verwickelter sind. Und doch wird es uns nicht gestattet sein, den Schleier dieses Geheimnisses völlig zu lüften. Mindestens würden wir damit gerade bei den Frauen den geringsten Dank verdienen, ja vielleicht

von ihnen am Wenigsten verstanden werden. Es wird daher in der vordersten Reihe nur darauf ankommen, daß wir uns von dem weitverbreiteten Mißverständniß frei halten, als dürfe eine Verletzung der Sittlichkeit und Tugend nur mit leidenschaftlichem Abscheu betrachtet werden. Man verwechselt hier, wie es scheint, sehr oft die Forderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Convenienz mit denen der Moral. Denn nach dieser könnte, mindestens wenn sie in christlichem Sinne genommen wird, überhaupt kein verdammendes Urtheil stattfinden, wogegen nach jenen eine christliche Nachsicht und Duldung ausgeschlossen wird, weil die gesellschaftlichen Verhältnisse, je höher sie gespannt sind, um so mehr auf der Sittlichkeit beruhen müssen. Man wird sich daher in vollem Rechte befinden, wenn man von diesem Standpunkte aus behauptet, daß in dem Vergehen der Königin ein unverzeihlicher Bruch mit den Gesetzen derjenigen Verhältnisse liege, deren Achtung und Schonung gerade in ihrer Stellung zu den heiligsten Pflichten gehörte. Ist aber auch die Königin als die Gemalin eines ruhmwürdigen Herrn darin nicht zu entschuldigen, daß sie der Verführung erlegen hat, so wird begreiflicherweise das Urtheil über die Frau anders ausfallen dürfen. Dieß ist hier um so mehr der Fall, als ihr Vergehen auf denselben Schwächen beruht, in denen wir unter anderen Umständen die größte Liebenswürdigkeit der Frau verehren. Dieselbe willenlose, ja fast bewußtlose Nachgiebigkeit und Unterwerfung, die hier gegenüber einem verbrecherischen Verführer den Abscheu Vieler erregt, wird nicht allein mit Bereitwilligkeit entschuldigt, sondern sogar in vielen Fällen als eine weibliche Tugend gepriesen, wenn die Anforderung in der entgegengesetzten Weise gestellt war. Sie werden daraus schließen wollen, nach meiner Meinung könne der Frau kein Urtheil über Tugend und Unsittlichkeit zugesprochen werden. So verderblich und frevelhaft auch diese Meinung sein würde, wenn man sie zum Grundsatz machte, so liegt es dennoch in den zarten und verwickelten Verhältnissen der Welt, daß in vielen Fällen der Ausspruch

so ausfallen muß, als sei in der Urtheilsfähigkeit der Frau eine weit geringere Zurechnungsfähigkeit begründet. Und allerdings giebt es eine Art von Unwissenheit über das, was für recht oder unrecht zu halten sei, die wir nie an dem Charakter der Frauen missen möchten, wogegen wir wiederum oft die überspannte Forderung an sie stellen, daß bei ihnen der feinste Takt und die zarteste Empfindung das Rechtsbewußtsein ersetzen solle. Soviel geht aus dem Allen hervor, daß die feinsten, kaum wahrnehmbaren Linien die Grenzen bilden, in welchen sich ein Fehltritt bewegen kann, ohne selbst in gesellschaftlichen Beziehungen zum unmittelbaren Bruche zu führen. Auch ist deshalb die Welt gerade in den Fällen, wie hier einer vorliegt, nicht selten bereit, die Versöhnung anzunehmen, wenn die Schuldige im Besitz von solchen Eigenschaften ist, die den Reiz der gesellschaftlichen Verhältnisse erhöhen, und wenn ihr nicht in den augenfälligsten Abscheulichkeiten eine Entscheidung abgenöthigt wird. Daß die Königin über solche Eigenschaften zu gebieten habe, bedarf kaum des Beweises. Bei allen Gelegenheiten, wo sie auftritt, spricht sie in dem liebenswürdigsten Tone der feinsten Weltfrau. Wollte man die wenigen Worte, mit welchen sie dem Sohne das Beharren in der Trauer um den Vater verweist, als ein vorwurfsvolles Zeichen allzugeringen Gefühls hervorheben, so müßte man vielmehr dabei anfangen, sie darüber zu tadeln, daß sie in so kurzer Frist nach dem Tode ihres Gatten die Hand eines zweiten angenommen hat. Denn war sie dazu fähig, so mußte sie auch unfähig sein, mit innigem Gefühle von ihrem ersten Gatten zu sprechen. So gerechtfertigt auch der Vorwurf über diesen Verstoß gegen Sitte und Anstand erscheinen mag, so würde er doch noch weit schärfer und unversöhnlicher hervortreten, wenn wir uns nicht auch hier von dem allgemeinen Mißverständniß frei machten, als sei Hamlet nach seines Vaters Tode der unbedingt berechtigte Thronerbe gewesen. Daß die Königin, indem sie bis zu einer neuen Wahl Inhaberin der Krone war, über dieselbe mit Uebergehung ihres

Sohnes verfügte, ist mindestens nicht so vorwurfsvoll, als wenn sie sich zum Werkzeug einer Palastrevolution hergegeben hätte, um ihren Sohn eines wohlerworbenen Rechtes zu berauben. Dazu kommt, daß die Vermuthung nicht abzuweisen ist, unter den Bedrohungen eines auswärtigen Krieges sei sie zu der Entscheidung gedrängt und von der Hofpartei der ältere Bewerber dem jungen und unerfahrenen Prinzen vorgezogen worden. Läßt man diese, immerhin nur halbe, Entschuldigung gelten, so schwindet wenigstens der Grund zu einer Anklage wegen hinterlistiger Ränkesucht, wenngleich Hamlets Wort:

Frailty thy name is woman

stehen bleibt. Freilich wird man dabei nicht über denjenigen Vorwurf hinweggehoben, der in ihrem verbrecherischen Umgange mit Claudius vor dem Tode des Gemals liegt. Doch haben wir dafür nur die Worte des Geistes, und können wir gleich meinen, nach ihnen über die Schwäche und Unsittlichkeit der Königin urtheilen zu dürfen, so sind wir doch nicht berufen, sie härter zu richten als der beleidigte Gemal. Auch sind diese Worte, in denen allerdings eine Verwandtschaft mit Hamlet's spitzfindiger Weise zu denken unverkennbar ist, so fein gewählt und kunstreich geordnet, daß wir kaum an der Intention des Dichters, auf die Milderung unseres Urtheils zu wirken, zweifeln können.

In den folgenden Szenen, wo die Königin aufzutreten hat, steht sie stets nur im Hintergrunde der eigentlichen Handlung. Nirgends greift sie anordnend, noch weniger gebieterisch ein, und was sie zu sprechen hat, ist nur der Ausdruck einer sanften und liebenswürdigen Gesinnung. Wollten wir deshalb glauben, daß sie keiner Leidenschaft fähig sei und daß aus diesem Grunde ihr Verhältniß zu Claudius noch verwerflicher erscheine, so müßten wir vergessen, daß gerade in dieser fast schüchternen Sanftmuth die größte Gefahr der Verführung für eine Frau liegt, wenn der Verführer arglistig und gewissenlos genug ist, von dieser Schwäche Gebrauch zu machen. Dazu kommt, daß diese Eigenschaft, indem sie sich mit der innigsten

Neigung denjenigen Personen zuwendet, die auch unsere Theilnahme in Anspruch nehmen, unser Urtheil gewinnt und besticht. Ihre Liebe zu Hamlet, ihre Vorliebe für Ophelia, die nun einmal, sei es mit Recht oder Unrecht, der Gegenstand einer vielseitigen Schwärmerei ist, stimmt uns gegen diese tief gefallene Frau milder, als es eine Beschönigung ihrer Mängel im Stande sein würde.

Noch könnten Sie gegen diese Anschauungsweise den Einwurf erheben, daß nach derselben die Königin in einem überaus unbedeutenden Lichte erscheine. Ja, Sie könnten fragen, wie sollte diese fast an Nullität grenzende Persönlichkeit für ein poetisches Bild gehalten werden dürfen? Und doch ist diese scheinbar untergeordnete Rolle der Mutter Hamlets in mehrfacher Hinsicht eine von den Bedingungen, unter denen die tragische Verwickelung lebensfähig wurde. Wie ganz anders war sein Schicksal, wenn er, gleichwie in der alten Fabel, an ihr eine Bundesgenossin, eine Theilnehmerin an seinen geheimen Plänen finden konnte? Schon hieraus geht die tiefe Bedeutung der Aenderung hervor, welche Schakspere an seinem ersten Entwurfe machte. Sie springt indessen noch mehr in die Augen, wenn wir betrachten, in welches Licht ihr ganzer Charakter gestellt werden würde, wenn wir sie als Mitwisserin des entsetzlichen Verbrechens ihres jetzigen Gemals gegen seinen Bruder kennten. Auch hier ist es, wo wir nicht auf den Sittenrichter allein hören können, wenn er uns nicht ohne Recht nachweisen wollte, daß eine Frau, die einmal ihren Gemal so weit verrathen, als es die Königin gethan hatte, nicht tiefer fallen könnte. Es ist vielmehr ein fast an moralischen Ekel grenzendes Gefühl, das uns abhalten würde, eine Frau zu betrachten, die den feigen Meuchelmörder ihres Gemals noch umarmen könnte; und müßten wir gleich nach der Sittenlehre oder nach beschämenden Vorgängen in der Geschichte den Fall als denkbar und möglich einräumen, so würden wir es doch nicht ertragen können, wenn er uns unter diesen Umständen vorgestellt würde. Sie werden daher leicht begreifen,

daß ich niemals an die Berechtigung des schon früher berührten Streites über diesen Gegenstand zu glauben vermochte. Wie selbst Garrick und Schröder nicht fühlen konnten, daß ihre Aenderungen in dieser Beziehung ein großer Abfall von dem poetischen Gefühle Shakspere's sei, bleibt freilich ein Räthsel. Doch selbst die positive Mittheilung des Verbrechens, wie sie in der ersten Bearbeitung angebracht war, mußte schon drückend werden, wenngleich gesagt werden könnte, während Hamlet auch in der neuesten Bearbeitung deutlich genug auf den furchtbaren Zusammenhang des ganzen Vorgangs anspiele und Claudius einen Mörder nenne, müsse die Königin von seinem Verbrechen gegen den alten Hamlet mehr wie eine Ahnung bekommen. Denn so lange wir uns noch an dem letzten Faden der Vermuthung halten können, daß die Unwissenheit der Königin ihrer Verblendung zur Erklärung dienen könne, sind wir noch geneigt, unser Auge vor dem höchsten Grade des Vorwurfs zu verschließen. Auch hängt dieß Alles genau zusammen mit der Vorstellung, die wir uns von der Art machen müssen, wie die Königin Hamlets Entsendung nach England betrachtet. Daß der König aus seiner heimtückischen Absicht dabei gegen seine Gemalin das tiefste Geheimniß gemacht hat und machen mußte, entnehmen wir aus seinen Reden gegen Leartes. Demungeachtet müßte man eine noch größere Beschränktheit, wir wollen nicht sagen eine noch größere Verworfenheit, bei ihr voraussetzen, wenn die Mutter, nachdem sie weiß, daß der Vater ihres Sohnes von dem jetzigen König ermordet worden, nicht eine gleiche Gefahr für Hamlet bei dieser Reise argwöhnen und fürchten sollte. Noch darf hinzugesetzt werden, daß die Königin die dramatische Darstellung nicht hätte ansehen können, ohne in ähnlicher Weise erschüttert zu werden, wie der König. Selbst, daß sie von dem König sich gebrauchen läßt, Hamlet Vorwürfe zu machen, ist ein deutlicher Wink über ihre Unwissenheit. Es geht daraus zugleich die Gewißheit hervor, daß die Ermordung des verstorbenen Königs für ein Geheimniß gehalten werden sollte,

das nur dem Verbrecher selbst bekannt war. Wie immer Shakspere's Anordnungen bei den zartesten Fragen von der tiefsinnigsten Weisheit zeugen, — gleichviel ob diese bewußt oder auf dem Wege eines poetischen Instinkts gewirkt habe — so fand er auch hier in der Fiction dieses Geheimnisses den Weg zu der Anlage und Leitung der feinsten Fäden.

Sie werden nicht die höhere Erregung der Königin beim Beginn dieser Szene als einen Gegenbeweis für meine Bemerkungen über ihren sanften und willenlosen Charakter anführen. Denn wären diese ungegründet, so müßten wir hier eine weit größere Leidenschaftlichkeit an ihr bemerken. Sie glaubt allerdings an den Wahnsinn des Prinzen, und man könnte daraus schließen wollen, die Furcht halte die Lebhaftigkeit ihres Zornes im Zaum. Ich könnte mich davon nicht überzeugen, weil der plötzliche Uebergang ihrer Stimmung in diese Empfindung, als Hamlet sie ergreift und ihr versichert, er wolle sie nicht vom Platze lassen, zu scharf bezeichnet ist. Auch in dieser Furcht und in ihrem übereilten Hülferuf liegt ein unendlich tiefer Sinn. Nicht blos, daß wir uns bewußt werden, wie groß die Gewalt des schlauen und ränkesüchtigen Verführers über diese so leicht in Furcht zu setzende Frau habe sein müssen. Dieser einzige Aufschrei der ungegründeten Furcht fällt auch mit gewaltigem Gewicht in die Wagschale des vernichtenden Verhängnisses. Nun folgt der ebenso übereilte Hülferuf des versteckten Polonius und wird bei der leidenschaftlichen Spannung Hamlets zu der Veranlassung seines Todes. Es ist von großer Bedeutung, daß wir diese Ermordung des Polonius nicht so wohl für eine Handlung Hamlets, als für eine Begebenheit zu halten haben. Ob er sich bewußt war, daß sein Degen, indem er ihn blind durch die Tapete stieß, den König treffen solle? Ich möchte es bezweifeln, wenn nicht ein Moment für die Wahrscheinlichkeit sprechen könnte. Vielleicht, daß er diese rasche That nicht gethan hätte, wenn er nicht eben erst über den Gedanken, den König niederzustoßen, Herr geworden wäre. Denn so schnell

und behende ist die Leidenschaft mit ihren Täuschungen bei der Hand, daß in dem Atom eines Augenblicks der Gedanke Hamlets Hirn durchfliegen konnte, das schmerzlich Versäumte dem Zufall auf Ja oder Nein in die Hände zu werfen. Ich muß bei dieser Vermuthung dringend bitten, zu glauben, daß ich nicht für den Dichter sowohl, als für Hamlet selbst denke. Gewiß ist es wenigstens, daß jener uns diese Freiheit gestattet, indem er Hamlet nach diesem weit mehr zufälligen, als vorbedachten Erfolge auf den Vorwurf der Königin antworten läßt:

Fürwahr ich weiß es nicht! ist es der König?

Hier folgt nun die schon berührte Stelle:

„Ja gute Mutter, eine blut'ge That ist dieß,
So schlimm beinah, als einen König tödten
Und in die Eh' mit seinem Bruder treten."

Und die Königin antwortet nur:

Als einen König tödten!

Ob sie den zweiten Satz überhört hat, oder ihn nicht hat hören wollen? Ich möchte glauben, wenn wir uns diese Frage überhaupt beantworten sollen, es spreche Alles dafür, daß in diesem Augenblicke höchster Erschütterung die Königin nicht mehr habe auffassen können, als was diese Gemüthsbewegung noch zu überbieten vermochte, und wir müssen annehmen, daß dies nur der Gedanke war, der König könne getödtet werden, weil der an ihre vorwurfsvolle Vermälung, wie wir später sehen werden, ihr überhaupt nicht nahe stand.

Was aber sollen wir zu der Stimmung Hamlets bei folgenden Worten denken?

Du kläglicher vorwitz'ger Narr, fahr wohl!
Ich nahm Dich für 'nen Höheren; nimm Dein Loos.
Du siehst, zu viel Geschäftigkeit ist mißlich.

Ich sehe darin eine Wiederholung der Erscheinung, die schon bei seinem Absprung von der höchsten Extase der Leidenschaft, nach der Unterredung mit dem Geiste seines Vaters, zu einer ironisch spottenden Stimmung uns beschäftigte. Es scheint,

als sei diese schnelleintretende Wandelung eine Gewohnheit seiner Seelenbewegungen gewesen; denn wir begegnen derselben an mehreren und gerade an den bedeutendsten Stellen. Hier ist sie deshalb von besonderer Bedeutung, weil ohne sie der Uebergang zu der allerdings nur vorübergehenden Fassung, mit welcher er die Gewissensrührung seiner Mutter einführt, kaum denkbar wäre. Daß diese gefaßtere Stimmung nicht den ganzen Sturm seiner Leidenschaft beschwichtigt hatte, sehen wir sogleich in dem hohen Schwunge, mit welchem seine Reden auf das Gewissen der Mutter eindringen. Doch es tritt noch ein bedeutsamer Moment hinzu, der, um in das Wesen von der Gemüthsart der Mutter sowohl als des Sohnes einzudringen, genauer zu betrachten ist.

Es kann es Jeder erlebt haben, daß bei einer Meinungsverschiedenheit mit einem Anderen uns zuweilen die völlige Unmöglichkeit der Verständigung plötzlich anschaulich wird, weil wir uns überzeugen, daß Jener nicht einmal vermag, den Standpunkt zu gewinnen, auf dem allein die Verständigung denkbar ist. So gleichgültig und ruhig wir im geselligen Umgang bei einer solchen Wahrnehmung abbrechen und jeden Versuch der Ueberzeugung aufgeben können, so tief einschneidend, fast kann man sagen, so verzweiflungsvoll ist dieselbe Bemerkung, wenn es sich darum handelt, mit einem Gegenstande unserer Verehrung und Liebe nicht über eine Meinung, sondern über ein Gefühl einig zu werden, das uns heilig und unverletzlich ist. Die scheinbar harmlose und in vielen Fällen so nahe liegende Frage, was denn so Großes geschehen sei, wodurch uns der empfindliche Schmerz, über den wir klagen, verursacht sein könne, drückt in solchen Augenblicken oft den Stachel noch tiefer in das Herz. Die Leidenschaft der gekränkten Liebe mag dann wohl glauben, den letzten Anker des Trostes zu verlieren, und während sie gehofft hatte, es werde nur eines Wortes bedürfen, um das schmerzliche Mißverständniß zu lösen, in dem Gefühle verzweifeln, daß die gegenseitigen Empfindungen nicht einmal genug zusammenklingen,

um gemeinschaftlich an der Heilung des schmerzlichen Risses zu arbeiten. So ist es, wie ich mir den Eindruck denke, den Hamlet empfinden mußte, als ihm die Mutter auf die ersten Worte seiner Vorwürfe nichts mehr zu erwiedern hat, als:

Was that ich, daß Du gegen mich die Zunge
So toben lassen darfst?

und dann:

Weh! welche That
Brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?
Ah me what act,
That roars so loud, and thunders in the index.

Ich halte es eben so sehr für eine Täuschung, wenn ein Theil der Ausleger aus dem Reichthum der Bilder und Worte, die Hamlet zu Gebote stehen, demselben den Vorwurf macht, daß er stets zu redselig sei, wo er statt der Worte handeln solle, als wenn man in den schönen Reden dieser Szene nur das Erzeugniß eines unergründlich tiefen Verstandes oder die Auslassungen eines tiefen Denkers bewundert. Der reiche Strom, der hier seinem Munde entquillt, scheint mir vielmehr eine der höchsten Blüthen derjenigen Poesie der Leidenschaft, die in ihrem Taumel Gedanken und Empfindungen so gut wie Ursachen und Wirkungen unter einander vermengt und deshalb ergreifend und erschütternd, nicht aber überzeugend und aufklärend wirken kann. Auch fehlt zu jener Anschauung die Grundlage in den früheren Vorgängen, wogegen sie für diese aus dem gegenseitigen Gespräche von selbst hervorgeht; denn wollte man glauben, daß Hamlet diese Reden im Voraus bedacht und als die Früchte seiner Ueberlegung für diese Begegnung in seinem Innern aufgestapelt habe, so müßte man doch einen Moment solcher überlegenden Vorbereitungen nachweisen können. Statt dessen finden sich in den Vorgängen vorherrschende Beweise darüber, daß er nur den Eindrücken des Momentes folgt, ja sogar zuweilen von ihnen überwältigt wird. Warum nicht diesen Wink auch hier annehmen, wo im unbefangenen Widerspruche der Mutter gegen eine Beschuldi-

gung, die sie nach Hamlets Meinung bei der ersten Andeutung zu der äußersten Zerknirschung hätte bringen sollen, eine um so größere Veranlassung zu seiner leidenschaftlichen Aufwallung liegen mußte?

Es ist nicht unmöglich, daß die Art, wie schon zu Schröders Zeiten die Stelle behandelt worden ist, die Täuschung über den Sinn und den psychologischen Ursprung von diesen Reden befördert und begünstigt hat. Bei den Reden, in welchen Hamlet die beiden Brüder nach den Bildnissen mit einander vergleicht, soll Schröder, wie sein Biograph berichtet, zwei Miniaturbilder neben einander gehalten, und als er den König Claudius mit Schmähungen überladen, sein Bildniß so heftig auf den Boden geworfen haben, daß dasselbe zertrümmert worden sei. Man lobt dieses Spiel, weil es ihm Veranlassung gegeben habe, den Blick von seiner Mutter abzuwenden. Ich halte dieß nach dem Sinne der ganzen Situation, ja selbst nach den Worten Shakspere's für falsch und muß mich darüber rechtfertigen. Ob zu Garricks Zeiten die andere Weise üblich war, daß nämlich zwei lebensgroße Gemälde an der Rückwand aufgestellt waren, kann ich nicht entscheiden. Aber ich habe alte Abbildungen dieser Szene auf englischen Theatern gesehen und in diesen war allerdings an jeder Seite des Hintergrundes einer der Brüder lebensgroß dargestellt. Goethe hatte, wie Sie aus seinen Auslassungen in Wilhelm Meister sehen können, das Gefühl, daß diese Anordnung die angemessenste sei, weil die Wirkung auf die Zuschauer erhöht werden müsse, wenn die Erscheinung des Geistes in demselben Costüm, in dem er bei Lebzeiten gemalt worden sei, neben dem Bilde auftrete. Daß Wolf die Szene so spielte, war wahrscheinlich die Folge dieser Anordnung auf dem Weimar'schen Theater nach Goethe's Vorschrift. Man hat dagegen einen Einwurf von der Seite des Zartgefühls erhoben, indem man geglaubt hat, die Königin müsse von dieser weiblichen Tugend noch genug besessen haben, um nach ihrem Abfall von herkömmlicher Sitte, Anstand und Liebe noch das Abbild ihres ersten Gemales neben dem ihres

jetzigen sehen zu können. Wer dagegen die allgemeine Gewohnheit kennt, nach welcher fürstliche Räume mit Gemälden und namentlich mit Familiengemälden ausgeschmückt zu sein pflegen, wird weder etwas Verwunderliches noch etwas Anstößiges daran finden, wenn die Königin Gertrude nach ihrer zweiten Vermälung beide Bildnisse in ihrem Gemache hatte. Es ist selbst gegen die Vermuthung kein Grund vorhanden, daß sie schon bei Lebzeiten ihres ersten Gemales das Bildniß seines Bruders in ihrem Zimmer hatte. Oder sollte man glauben, daß der an derartige Wandverzierungen gewöhnte Blick der Königin dieselben Aufregungen oder Betrachtungen in ihr hervorrufen könnte, wie sie bei Frauen denkbar sind, die nur die kahlen Wände vor sich zu haben gewöhnt sind? Sie sehen, daß auf dieses Bedenken an sich selbst kaum einiger Werth zu legen ist. Es kann aber noch weniger in Betracht kommen, sobald wir uns davon überzeugen, daß bei dem Vorhandensein der Wandgemälde die bezüglichen Reden weit natürlicher und der momentanen Stimmung Hamlets weit angemessener erscheinen. Es liegt weit näher, daß er, von dem Anblick der Bildnisse unwillkührlich angeregt, dieselben mit einander vergleicht, als daß er zuerst das Miniaturbild seines Vaters hervorzieht und dann ein ähnliches Schmuckstück von der Brust der Königin reißt, um beide neben einander zu halten. Jenes ist das Ergebniß des momentanen Eindrucks, der, wie schon wiederholt angedeutet worden, bei Hamlet vorzuherrschen pflegt, dieß aber setzt eine Bedachtsamkeit voraus, die nicht in seinem Wesen liegt. Ueber alles Andere ist der Beweis der Worte selbst zu setzen. Hamlet sagt von seines Vaters Bildniß ausdrücklich:

A station like the herald Mercury.

Nach Schlegel:

Des Götterherolds Stellung.

Wie konnte er dieß auf einem Miniaturbilde nachweisen, das er an seiner Brust zu tragen pflegt?

Wir kommen nun zu einer der räthselhaftesten Stellen.

Der Geist des alten Hamlet tritt noch einmal auf, und zwar, seltsam genug, als Hamlets Leidenschaft in den Schmähungen gegen seinen Oheim den höchsten Grad erreicht hat. Ist hier vielleicht nur an eine Vision zu glauben? Bei dem hohen Fluge, zu dem Hamlets Aufregung sich erhoben hat, ist es nicht undenkbar, und daß die Mutter den Geist nicht sieht, kann die Wahrscheinlichkeit erhöhen. Aber wir hören den Schatten sprechen. Daher kann hier nicht einmal der Zweifel statt finden, der im Macbeth bei der Erscheinung von Banko's Geist aufgekommen ist. Denn abgerechnet, daß auch dieser von allen andern Personen nicht wahrgenommen wird, hat er nicht einmal ein Wort zu sprechen. Wunderbar genug aber hat das Publicum sich auch nicht einmal diesen nehmen lassen wollen. Es muß also doch in dem allgemein gangbaren Gefühle etwas liegen, was solchen feinen Fragen und Zweifeln nicht geneigt ist. Redet dieses der Poesie das Wort, so wird kaum die weiseste und gründlichste Belehrung der Aufklärung genügen, um dieselbe unannehmlich zu machen. Denn daß es dem Dichter gelungen ist, dieses Gefühl auf dem Punkt zu erheben, wo es nicht allein jeden Zweifel vergißt, sondern sogar denselben unwillig verwirft; ist der stärkste Beweis für die Berechtigung dessen, was der Dichter uns vorführt. Deshalb erscheint auch jeder Versuch einer weiteren Vertheidigung müßig. Daß in dem seinem Untergang entgegeneilenden Königshause der Schatten des letzten Königs umgehen dürfe, ist völlig gerechtfertigt, wenn er gleich nur von derjenigen Person gesehen wird, auf der das Verhängniß am schwersten lastet. Selbst die Frage wird nutzlos, was dieser Schatten wolle. Denn sind wir von dem Grauen durchdrungen, das uns diese mit den Sterblichen zugleich empfindende Erscheinung einflößt, so scheint die dichterische Absicht schon vollständig erreicht. Doch es liegt hier mehr vor, wie Sie mit leichter Mühe finden werden, wenn Sie die Reden des Prinzen vor der Erscheinung, mit denen nach derselben vergleichen. Ist es doch, als hätte er im Beginn dieser Szene nur von den

Aeußerlichkeiten des Abfalls zu reden, den er der Mutter vorwerfen will. Ja er gefällt sich fast in der Darstellung dieser Seite, bis er seinem Ingrimm gegen den König Claudius Zaum und Ziegel schießen läßt. Jetzt aber, wo er selbst sagt, daß ihm „vielleicht statt Blutes Thränen" näher sein würden, stimmt er den rührendsten Ton der herzlichsten Ermahnungen zur Buße und Reue an. So sehen wir denn auch in dieser Szene, wo Hamlets Herz offener vor uns liegt als in irgend einer anderen, dieselbe Spaltung seines Gefühls, auf die wir schon früher aufmerksam machten. Sollte er es wohl selbst gewußt haben, ob die Entrüstung über die schnöde Verläugnung aller Ansprüche, die von Anstand, Herkommen und Vernunft gestellt werden durften, oder die Verletzung innerer Sittlichkeit und Tugend sein Inneres am Meisten bewegte? Ohne diese Frage entscheiden zu wollen, kann es uns mindestens nicht entgehen, daß jene Empfindung in den meisten Fällen zuerst zur Sprache kommt. Man hat bemerken wollen, die Königin sei noch nicht völlig unempfindlich und abgestumpft gegen alle Eindrücke von Scham über die beleidigte Tugend. Das scheint gegründet nach ihren Betheurungen über den Schmerz, den ihr die Reden ihres Sohnes erregen. Wenn dem so ist, können wir auf den Gedanken kommen, daß diese Unterredung möglicher Weise von einem ganz anderen Erfolg hätte sein können, wenn der Sohn, der unfehlbar eine große Liebe zu seiner Mutter hegte, von dieser Seite seine Zureden begonnen hätte; wogegen wahrscheinlich der leidenschaftlich donnernde Ton seiner Eingangsreden die Fassungskraft der Mutter übertäubt hatte. Diese Vermuthung gewinnt noch mehr Boden, indem wir am Ende dieser Unterredung Hamlet wieder plötzlich in den gewohnten ironischen Ton überspringen sehen. Hier von bewußten Motiven in Hamlets Seele sprechen zu wollen, scheint völlig vergebens. Es ist vielmehr dem poetischen Sinne weit angemessener, in dem Zusammentreffen aller dieser Umstände und Gesinnungen einen wesentlichen Fortschritt in der tragischen Verwickelung zu erkennen. — Ohne die

Dunkelheiten in den letzten Reden Hamlets einer genaueren Erklärung zu unterwerfen, lassen Sie mich nur noch auf Weniges aufmerksam machen. Wir könnten davon überrascht sein, daß Hamlet nicht allein um die Absicht des Königs weiß, ihn nach England zu senden, sondern auch einen heimtückischen Plan dabei argwöhnt. Ich verberge nicht, daß ich bei der Betrachtung dieser Stelle früher verführt worden bin, einen Rest derjenigen Einwirkung zu vermuthen, welche Shakspere von seiner Quelle empfangen und behalten habe. Dort ist, wie Sie sich erinnern wollen, dem dänischen Prinzen die wunderbare Kraft des Hellsehens beigelegt und mit dieser Fiction mehr als ein verwunderlicher Zug in Verbindung gebracht. Es dürfte darnach vielleicht wahrscheinlich werden, Shakspere habe einen Schimmer dieser abenteuerlichen Befähigung seinem Hamlet lassen und denselben in dieser Ahnung seiner gefahrvollen Sendung nach England andeuten wollen. Je mehr wir uns aber überzeugen, wie einfach und natürlich in der Regel die Mittel sind, mit denen Shakspere die größten Wirkungen hervorbringt, um so mehr müssen wir auf unserer Hut sein, die Motive seiner poetischen Darstellungen in künstlichen und von der Natur abliegenden Grübeleien zu suchen. Auch hier liegt es daher weit näher, diesen Argwohn in dem natürlichen Hange Hamlets zum Mißtrauen zu finden, als nach sonst einem tiefsinnig erdachten Grunde zu suchen.

Als ich Ihnen aussprach, daß wir die Ermordung des Polonius weit mehr wie ein Ereigniß, als wie eine That Hamlets zu betrachten haben, konnten Sie schon abnehmen, daß ich derselben den wesentlichsten Antheil an der zunehmenden Gewalt des Verhängnisses zusprechen wolle. So ist es auch in der That, und wir brauchen nicht lange zu warten, um in dieser Ueberzeugung bestätigt zu werden, da es schon in der nächsten Szene klar wird, daß Hamlet mit dieser übereilten Handlung seinem mächtigsten Feinde gewissermaßen in die Hände gearbeitet hat. Nun hat der König ein Recht mehr gewonnen, um gegen den gefährlichen Wahnsinn des Prinzen

einzuschreiten. Selbst die Königin trägt nun mit ihrem kurzen Berichte über des Prinzen Benehmen in der letzten Nacht zu der Ausführung des Beschlusses bei, und er wird dadurch in den Augen der Umgebungen gerechtfertigt, während er vorher ganz anders angesehen werden konnte. Auch das erscheint also verhängnißvoll, daß die Mutter, indem sie vielleicht selbst nicht mehr wußte, was sie von ihrem Sohne glauben solle, die Ermordung des Polonius wie einen Beleg von der Raserei desselben darstellt.

Am Wichtigsten ist es indessen, daß mit diesem Ereigniß in Hamlets Gemüthsbewegungen eine entscheidende Wendung eingetreten ist. Man hat dieser Wahrnehmung sich von keiner Seite verschließen können, ohne jedoch über den Sinn derselben zu einer übereinstimmenden Ansicht zu gelangen. Es versteht sich von selbst, daß die Meinung des schon mehrere Male erwähnten Prof. Gerth hier am Wenigsten annehmlich ist. Indem er das größte Gewicht darauf legt, daß Hamlet mit dieser That „des einzigen Haltes, welchen er in der ihm „fremden Welt umher hatte, das Bewußtsein seiner Unschuld, „seines reinen Gewissens beraubt worden sei",*) stellt er sich meines Erachtens auf einen Standpunkt, der nicht allein der Tragödie als solcher fremd ist, sondern sich auch für die Beurtheilung Hamlets im Besondern nicht eignet. Aus ähnlichen Gründen wußte auch Richardson mit diesem bedeutsamen Zwischenfall nichts zu machen. Beides wird später nachzuweisen sein. Ueberraschender ist es dagegen, daß selbst Schlegel in Verlegenheit kommt, wie er die sichtliche Wendung der Handlung von diesem Momente an beurtheilen solle. Daß diese gewissermaßen in's Stocken gerathe, wie er bemerken will, ist mir nicht verständlich; denn die Begebenheiten folgen, wie Sie bald sehen werden, fast rascher und mannigfaltiger auf einander, als in dem bisher betrachteten Theile des Stückes. Das aber ist unverkennbar, daß Hamlets Leiden-

---

*) Prof. Gerth, der Hamlet von Shakspere. p. 118.

schaft mit der Szene bei seiner Mutter ihren Höhepunkt erreicht hat und sich dem tragischen Schlusse zuneigt. Es ist in dieser Hinsicht besonders beachtenswerth, daß er in der nächsten Szene, wo er auftritt, den völlig Verrückten weit natürlicher und mit größerer Lebhaftigkeit spielt, als bisher. Einen solchen Paroxismus des Wahnsinns, wie er ihn am Ende dieser Szene nachahmt, wo er ausruft:

Versteck Dich Fuchs und alle hinterdrein

haben wir ihn wenigstens noch nicht darstellen sehen. Daß er mit diesen Worten sich stellt, als ob er ein bekanntes Kinderspiel beginnen wolle, bedarf kaum der Erinnerung. Auch sein Benehmen gegenüber dem König in der nächstfolgenden Szene trägt den Stempel der bestimmtesten Absicht, über seinen Wahnsinn keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Wir müssen hier wiederum auf die Einladung verzichten, dem Scharfsinne mehrerer Kritiker in der Ergründung vieler dunklen Redensarten und Wortverdrehungen zu folgen; denn wiewohl nicht zu bezweifeln ist, daß Schakspere's durchdringender Verstand und scharfer Witz auch in das scheinbar Unsinnige einen gewissen Sinn zu legen geneigt ist, so steht doch seiner Absicht nach das Streben, damit glänzen zu wollen, dem weit wichtigeren Zwecke nach, uns Hamlets Bemühungen in der Durchführung seiner Rolle anschaulich zu machen. Nur eine Rücksicht könnte Veranlassung werden, den Sinn seiner dunkeln Reden genauer anzusehen. Fast alle enthalten augenscheinlich versteckte Bitterkeiten gegen den König, und man würde deshalb nach ihren besonderen Beziehungen zu forschen geneigt sein, wenn man dadurch außer dieser allgemeinen Wahrnehmung noch einen größeren Gewinn machen könnte. Ich glaube aber, diese Wahrnehmung ist schon für unseren Zweck genügend. Denn wo immer auch das Witzige oder Scharfsinnige dieser Reden liegen mag, so ist es schon bezeichnend genug, daß Hamlet diese Kunstgriffe nicht blos hier, sondern bei allen Begegnungen mit dem König zu gebrauchen pflegt, um seinen Haß gegen ihn durch Wort- und Witzspiele zu verschleiern.

Man kann sich dabei nicht der Vorstellung erwehren, daß der König einen bedeutenden Einfluß auf ihn ausübt — ein Moment, der hier nur vorübergehend erwähnt werden kann, da er bei der besondern Besprechung über den König selbst genauer betrachtet werden muß.

Wir kommen nun zu der Szene, in welcher Fortinbras auftritt. Nachdem er sich entfernt hat, begegnet Hamlet dem von ihm abgesendeten Hauptmann, und an dieses Gespräch schließt sich der letzte große Monolog Hamlets an. Wir sehen ihn hier noch ein Mal alle Bedenken über sein Zaudern durchgehen. Auch bei dieser Gelegenheit kommen die Vorwürfe wieder zur Sprache, die wir schon früher gehört haben. Nur einer erscheint neu; das ist der Anspruch, den die Ehre an ihn zu machen habe, und es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, wenn Hamlet nach allen Betrachtungen über das, was die Ehre zu fordern habe, und namentlich in seiner Lage von ihm fordern dürfe, ausruft:

O! from this time forth
My thoughts be bloody, or be nothing worth.

O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet.

Selbst der hier seltener Weise angebrachte Schlußreim muß diese Vermuthung bestärken. Charles Knight*) sieht diesen Monolog für einen der Schlüssel zum Verständniß von Hamlets Unschlüssigkeit an. Doch aber fehlt derselbe in der Folio, und man darf daher vermuthen, daß er, gleich anderen Stellen, bei den unter Shakspere's Leitung stattfindenden Aufführungen gestrichen worden sei. Wiewohl diese Annahme keineswegs mit der kategorischen Gewißheit zu behaupten ist, mit welcher sie Delius an dieser Stelle in seiner Shakspere-Ausgabe hinstellt, verdient doch die Frage, ob diesem Monolog nicht eine zu große Bedeutung beigelegt werde, der Beachtung. Denn selbst dann, wenn nur Shakspere's genaue Freunde, wie

*) Ch. Kn. pictorial ed. of the W. v. S. VII. p. 174.

z. B. Burbadge, sich diese Auslassung unter seinen Augen erlauben durften, so ist dieß für unser Urtheil über die Bedeutung der Stelle von großem Belang. Daher hat Ch. Knight sehr Recht, wenn er die Entscheidung dieser Frage für wichtig hält; und sie ist es um so mehr, weil dieses Selbstgespräch, das an sich selbst in weit weniger hohem Schwunge, als die ersten abgefaßt ist, den Urbergang zu einer anderen Stimmung in Hamlets Gemüth bildet. Ist es die vollständige Resignation, die er trotz der Forderungen von Vernunft, Blut und Ehre hier befürwortet, oder nimmt er einen neuen Anlauf, seine Unschlüssigkeit zu überwinden? Für die letzte Annahme spricht freilich in der Folge kaum ein Moment, und doch wird es unmöglich sein, zu glauben, daß er sich hier das Endurtheil der Verachtung ausspreche.

Von jetzt an verschwindet die Hauptperson für einige Zeit unseren Blicken. Die beiden Szenen, wo Ophelia als geisteskrank auftritt, und die Empörung des zurückgekehrten Leartes gehen erst vor uns vorüber, ehe wir Hamlets unerwartete Rückkehr erfahren. Nun wird Leartes für den heimtückischen Plan des Königs gewonnen, Hamlet in einem Fechterspiele umzubringen, und wir erfahren den rührenden Tod der unglücklichen Ophelia. Nach diesen Vorgängen beginnt der letzte Akt mit der viel besprochenen Szene der Todtengräber. Ich habe es von jeher nicht fassen können, wenn man in diesem wunderbaren Zwischenspiel nur von dem Komischen oder Scherzhaften berührt war. Mir hat es immer wegen seiner tiefsinnigen Ironie einen erschütternden Eindruck gemacht. Ich kann mich darüber nur im Zusammenhang mit der ganzen Lage, in der wir uns befinden, rechtfertigen. Indem wir von Hamlet Abschied nehmen, müssen wir ihn für verloren halten. Nur ein überaus seltsamer Zufall konnte ihn von einem schimpflichen Tode retten. Dieser tritt auch in der That ein, indem das Schiff Hamlets von Seeräubern angefallen wird und er durch eine ebenso überraschende Milde der Räuber die Möglichkeit gewinnt, nach Dänemark zurückzukehren. So weit

sind wir vor der Hand von seinem Schicksal unterrichtet. Diese Verknüpfung ist um so wichtiger, als ich mit Coleridge darin übereinstimmen muß, daß, wie es scheint, in ihr der einzige Fall vorliegt, wo Shakspere sich in einer Tragödie des Zufalls zur Förderung der Handlung bedient hat. Indem wir auch diese Macht auf die Seite Hamlets treten sehen, dürfen wir erwarten, daß der scharfsinnige, geistreiche Prinz in diesem Umstande eine Veranlassung mehr finden werde, die langverzögerte Rache auszuführen. Es liegt sogar auf der Hand, daß in dieser Verwickelung selbst die Erleichterung zur Anknüpfung und Anlegung eines gefährlichen Planes gegen den König für Hamlet zu finden gewesen wäre. In der alten Fabel wird ein besonderes Gewicht darauf gelegt, daß Fengon von dem Gelingen seiner tückischen Veranstaltung überzeugt und, indem er Hamlet für todt hält, in Sicherheit gewiegt wird. Statt dessen läßt ihn Shakspere fast nackt, oder mindestens wehrlos landen und seine baldige Rückkehr an den Hof melden. Von welcher Bedeutung diese von Shakspere erfundene Verknüpfung für die große Tragödie im Allgemeinen sei, werden wir später zu erörtern haben. Indem wir aber unter dem Eindruck derselben nur Hamlet betrachten, und ihn nun auf dem Kirchhofe mit den Todtengräbern spitzfindige Fragen wechseln, dann über den Schädel des Schalksnarren Yorrick ironische Bemerkungen machen und endlich den Uebergang aller menschlichen Größe in Leim und Staub nachgrübeln hören — wo liegt da der philosophische Tiefsinn, den so viele bewundern, wo ist der Flug der Gedanken, die sich bis in's Unendliche zu erheben vermochten, wo das große Herz, das bei der Schande der Mutter, bei dem Frevel des Königs vor Ingrimm blutet? Wie man auch immer diese Szene beurtheilt hat, ich habe sie nie anders, als mit dem Gefühle der tiefsten Wehmuth über alles Edle, Große und Erhabene, was in der Seele Hamlets zu Trümmern zerfallen ist, betrachten können und diese Empfindung tritt mir mit noch größerer Bitterkeit nahe, wenn ich in den silbenstechenden Witzworten des Clowns

ein Zerrbild der müßigen Verirrungen des menschlichen Verstandes erkenne; es ist mir, als habe Shakspere sagen wollen: nimm den Aeußerungen Hamlets in dieser Szene den Firniß, den Erziehung, Standesgewohnheit und Gewandtheit der Rede darüber gelegt haben, so wirst Du ihren inneren Werth nicht höher finden, als den der Reden, welche Du kaum aus dem Munde des Clowns vernommen hast. Es ist mit einem Worte der Beginn der Katastrophe, was hier mit überwältigender Macht an uns herantritt. Doch soll mit dieser Betrachtung nicht eine Eigenthümlichkeit nur dieser großen Tragödie bezeichnet werden, gleichsam als sähe ich in dieser Anordnung eine Ausnahme von dem Wege, den Shakspere bei seinen Tragödien in der Regel zu befolgen pflegt. Sie können vielmehr in allen seinen großen tragischen Dichtungen stets dieselbe Vorbereitung des letzten Schlages beobachten. Es würde mich von meinem Wege zu weit abführen, wenn ich Ihnen in Lear, Coriolan, Antonius und Cleopatra, oder in Macbeth und Julius Cäsar die einzelnen Momente nachweisen wollte, wo dieses Gefühl von der zerstörten Größe mit der verhängnißvollen Gewalt der Hoffnungslosigkeit an uns herantritt. Nur ist allerdings dieser Uebergang hier in eine so wunderbare Form gehüllt, daß es nahe liegt, sich über die Bedeutung der Erscheinung zu täuschen.

Was eben vorhergegangen war, wird hier kaum der Erklärung bedürfen. Daß Hamlet durch einen gewandten Kunstgriff schon vor jenem Zufall den Verrath, der ihn bedrohte, entdeckt und das Todesurtheil auf die Häupter seiner Begleiter gelenkt hatte, scheint mir nicht der mühsamen Betrachtung und Erwägung werth, die von Vielen darauf verwendet worden ist. Bei Allem, was ihn thatsächlich bedrohte, mußten wir schon darauf vorbereitet sein, daß er in seiner Sendung nach England einen gefährlichen Plan vermuthete. Um sich aus dieser Schlinge zu ziehen, blieb ihm kaum ein anderes Mittel übrig, und seine Antwort auf Horazio's Frage:

Und Guildenstern und Rosenkranz gehn drauf.

zeugt nicht von größerer Fühllosigkeit als seine Reden nach dem Tode des Polonius. Doch sind zwei andere Momente dabei bedeutsam. Zuerst ist es wunderbar, wie auch hier der geflissentlich hervorgehobene Zufall, daß er des Vaters Siegel bei sich führte, eine bedeutende Rolle spielt und dann möchte man sich fragen, warum Hamlet die besonnene Klugheit, die hier entscheidend ist, nicht für seinen weit höheren Zweck in Anwendung bringt?

Weit überraschender als dieß tritt seine Heftigkeit gegen Leartes bei dem Grabe Ophelia's auf. Daß er hier in einem wirklichen Wahnsinn befangen sei, haben Viele mit Bestimmtheit behauptet. Ich kann mich davon nicht überzeugen, sondern glaube vielmehr diese, allerdings der Raserei ähnliche, Leidenschaftlichkeit sei gleich vielen anderen plötzlich hervortretenden Aufregungen, die Wirkung des augenblicklichen Eindrucks. Daß dieser eine große Gewalt über ihn ausübe, haben wir wiederholt gesehen. Doch wirken hier Ueberraschung, Schmerz, Stolz und Liebe so gewaltig zusammen, daß der wüthende Zorn an sich selbst der Erklärung nicht bedürfen würde, wenn wir nicht kurz vorher die jammervolle Niederlage aller seiner geistigen Kräfte beobachtet hätten. Von dieser Seite betrachtet, sehe ich daher in dieser Szene einen von den Momenten, wo das absterbende Leben noch ein Mal mit blitzähnlicher Gewalt aufflammt. Wäre er noch fähig gewesen, das ganze Gewicht der Empfindungen, die hier in seinem Herzen sich kreuzen, auf die Dauer zu fühlen, wie sollten wir uns dann die Stumpfheit erklären, mit welcher er nicht lange darauf die Einladung des Königs zu dem Fechterspiele annimmt? Als er kurz vorher an Horazio die Worte richtet, die ich schon ein Mal angeführt habe, um seine Stellung zum König und zur Krone in das rechte Licht zu stellen, sollte man fast vermuthen, jetzt sei er endlich auf dem Wege, mindestens mit einem Freunde zu berathen, was er zu thun habe, um sich Recht und Rache zu verschaffen. Wie schnell aber verschwindet auch dieser Schein von Entschlossenheit, da er selbst nach des Freundes

Warnung wieder von Neuem in das trübsinnige Zaudern verfällt. Nun wird es fast gleichgültig, daß er einen Vorschlag annimmt, durch den er sich zu einem Dienste gegen den Mann erniedrigt, den er aus ganzer Seele hassen muß. Selbst sein Spott gegen den jungen Osrick vermehrt den tragischen Eindruck dieser Wendung der Handlung, und bei der Sorglosigkeit, mit der er sich verpflichtet, dem König zum Gewinn einer Wette zu verhelfen, ist es überaus fein, daß ihm nach der Unterredung mit dem abgesendeten Hofmann die trübe Ahnung befällt. Dieß und das edle Benehmen, das er gegen Leartes einhält, sind Momente von so hoher Bedeutung für die ganze Tragödie und für die Katastrophe insbesondere, daß wir sie bei der Betrachtung der letzten und Hauptfrage genauer in's Auge zu fassen haben werden. Dahin gehört denn auch die wunderbare Schlußrede von Hamlet selbst und das Eintreten von Fortinbras. Ehe wir diesen Schluß an die völlige Vollendung des Gemäldes von Hamlets Charakter knüpfen können, ist in dem nächsten Schreiben die genauere Beleuchtung der anderen Charakterbilder vorauszuschicken. Denn nur in ihrem Verhältniß und ihren Beziehungen zu der Hauptperson ist diese so weit zu verstehen, als es überhaupt gestattet ist, diesem Räthsel auf den Grund zu sehen.

XIII.

Der König. — Polonius, Rosenkranz und Guildenstern. — Leartes. — Ophelia.

Verehrter Freund!

Bei den Charakterbildern, welche ich Ihnen in meinem heutigen Schreiben aufzustellen habe, glaube ich am Schicklichsten mit dem König Claudius zu beginnen, weil sich die Betrachtung

desselben zunächst an das anschließt, was schon von Hamlet und seiner Mutter erwähnt worden ist. Auch hierbei ist meines Erachtens kein anderer Weg einzuschlagen, als derjenige, den uns der Dichter vorgezeichnet hat. Bei dem ernsten Streben in dessen Verständniß einzugehen, ist dieß hier um so mehr mit unserer Verpflichtung und unserem Bedürfniß übereinstimmend, als gerade diese Rolle mit dem sorgfältigsten Fleiße ausgearbeitet ist. Ich habe Ihnen schon früher nachgewiesen, daß sie bei der späteren Umarbeitung nicht allein um Vieles erweitert, sondern auch durch die sorgfältigere Ausführung in ein neues Licht gestellt worden ist. Schon beim Beginn der ersten Szene, wo der König auftritt, begegnen wir derjenigen neu hinzugefügten Rede, von deren kunstreicher Ausarbeitung ich Ihnen schon gesprochen habe. Auch führt uns diese ganze Szene mit ihren feinen Wendungen so meisterhaft in das Charaktergemälde ein, daß wir, ohne das schwere Verbrechen zu ahnen, das den König bedrückt, mit einiger Aufmerksamkeit leicht das Mißliche seiner Stellung wahrnehmen können. Wir fühlen durch, daß sie nur mit der größten Staatskunst zu behaupten ist. Aber wir können ihm die Befähigung dazu auch nicht absprechen; vielmehr sind wir, wenn unser Urtheil nur einiger Maßen billig ist, in der Nothwendigkeit, in ihm eine durchaus königliche Erscheinung anzuerkennen. Selbst der anziehendere Gegenstand unserer Aufmerksamkeit tritt gegen diese Erscheinung in den Schatten, und ich muß glauben, es habe in der Absicht des Dichters gelegen, daß Hamlet gegenüber dem König hier im Nachtheil bleibt. Von der üppigen Lebensweise des Königs geht uns nur eine Andeutung zu, indem er verkündet, die Willfährigkeit, mit welcher der Prinz seiner Reise nach Wittenberg entsagt, mit einem Festmale feiern zu wollen. Daß der Widerspruch des Königs gegen diesen Wunsch Hamlets von der Klugheit geboten sei, wird kaum des Nachweises bedürfen. Nur könnte ich keinen Anlaß darin finden, ihn zu tadeln; denn fühlte er, wie wir in der Folge noch mehr sehen werden, die Unsicherheit seiner Stellung, so lag

es nahe, denjenigen nicht aus den Augen zu lassen, von dem er möglicher Weise am Meisten zu fürchten hatte.

Wenn uns aus der Erzählung des Geistes die ganze Schwere der Schuld bekannt wird, welche auf dem König lastet, sind wir mit Recht im höchsten Grade empört, weil das begangene Verbrechen nicht blos mit dem ältesten Fluche gebrandmarkt, sondern auch in der verächtlichsten Form verübt worden ist. Es scheint fast, als habe der Dichter uns diesen Vorgang mit Absicht in dem widerwärtigsten Gewande darstellen wollen. Diese an sich selbst märchenhafte Vergiftungsweise ist nicht der Quelle entnommen, sondern von Shakspere selbst erfunden; und man darf glauben, daß seine Phantasie ein anderes Bild erschaffen haben würde, wenn ihm selbst nicht die Abscheulichkeit der Sache so nahe gestanden hätte. Demungeachtet bezweifle ich, daß es in seinem Sinne lag, mit dieser Darstellungsweise den Abscheu hervorzurufen, den die meisten Ausleger gegen bie ganze Erscheinung des Königs zu empfinden scheinen. Dieses Gefühl hatte sich schon vor Garricks Zeiten so sehr unter den Schauspielern festgesetzt, daß Keiner die Rolle des Königs gern übernehmen wollte. Auch zu Schröders Zeiten war die Rolle in großer Ungunst und dessen Bearbeitung drückt offenbar den König zu sehr in den Hintergrund. Nach Allem, was wir später an dem König zu bemerken haben werden, halte ich es für eine berechtigtere Annahme, daß auch hier der Contrast zwischen Schein und Sein, auf den ich früher schon hindeutete, seine Wirkung habe üben sollen. Wenn aber, wie ich vermuthe, das Grauen vor dem Verbrechen durch die königliche Stellung des Urhebers erhöht werden sollte, so mußte dieser um so mehr im Besitz von königlichen Eigenschaften dargestellt werden. Auch liegen in seinem gesammten Wesen so viele unverkennbare Züge durchaus fürstlicher Anlagen, daß dadurch die Behauptung seiner Stellung gegenüber von allen übrigen Personen völlig natürlich erscheint. Nur wenn wir vergessen, daß allen Personen außer Hamlet selbst und später Horazio sein furchtbares Verbrechen ein

völliges Geheimniß ist, werden wir unsicher im Urtheil über sein Verhältniß zu seinen Umgebungen sowohl, als zu dem ganzen Ereigniß. Selbst die schon früher abgewiesene Anschauungsweise, als habe er den legitimen Thronerben verdrängt, verschiebt den Standpunkt, von dem wir die ganze Dichtung anzusehen haben. Denn, abgesehen von dem ganz verschiedenen Verhältniß, in welchem er nach dieser Annahme zu allen seinen Umgebungen stehen würde, müßten wir ihn für einen gewaltsamen Usurpator halten. Es liegt aber weder in dem, was wir von seiner Thronbesteigung hören, noch in irgend einem Worte oder einer Handlung, die uns im Verlaufe des Stückes vorgeführt wird, nur der entfernteste Anhaltepunkt, um ihn für befähigt zu einer kräftigen Gewaltthat zu halten. Vielmehr zieht er in allen Verwickelungen die künstlichsten Mittel vor.

Das gilt schon von der Abfertigung der friedlichen Gesandten in einem Falle, wo sein kriegerischer Bruder wahrscheinlich das Schwert gezogen haben würde. Sobald er den Seelenzustand Hamlets bemerkt hat, sendet er nach dessen Jugendgenossen, um ihnen unter dem Vorwande einer liebevollen Sorgfalt die Erforschung des geheimen Grundes von dieser Veränderung zu übertragen. Selbst die kurzen Fragen und Einreden bei dem Berichte des Polonius über Hamlets Liebesraserei sind der Ausdruck eines Mannes, der nicht gewaltsam einzugreifen, sondern mit besonnener Prüfung vorzugehen pflegt. Von besonderer Meisterschaft ist die Szene des zweiten Aktes, wo der König den Bericht von Rosenkranz und Guildenstern über ihre fruchtlosen Nachforschungen erhält. Er ergreift voll Eifer die Absicht des Prinzen, eine theatralische Darstellung zu vergnstalten, weil sie ihm ein willkommenes Mittel zur Zerstreuung desselben scheint, und doch muß er den Zustand Hamlets für höchst beachtenswerth halten, da er, von Polonius beredet, denselben mit eigenen Augen prüfen will. Was in seiner Seele dabei vorgeht, hören wir aus seinen eigenen Worten, da er nach der Bemerkung des Polonius:

Gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen
Und frommen Wesen überzuckern wir
Den Teufel selbst.

mit sich selbst redend ausspricht:

O allzuwahr! wie trifft
Dieß Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort.
O schwere Last.

Als die Unterredung Hamlets mit Ophelia vorüber ist und der König wieder vortritt, können wir nicht einen Augenblick daran zweifeln, daß er den Prinzen völlig durchschaut hat. Daß dieser den Wahnsinnigen nur spiele, um ein gefährliches Unternehmen auszuführen, ist ihm zur völligen Gewißheit geworden. Rasch ist allerdings sein Entschluß jetzt, aber er vermeidet mit Sorgfalt, wenn nicht Gewalt zu gebrauchen, so doch den Schein der Gewalt. Ob es schon jetzt in seinem Plane lag, daß der Prinz in England sterben müsse, braucht nicht erörtert zu werden, da es vor der Hand nur darauf ankam, die drohende Gefahr zu entfernen, ohne dem Vorwurf der Gewalsamkeit Raum zu geben.

Das Benehmen des Königs vor dem Beginn des Schauspiels wird kaum einer Erklärung bedürfen, wenn wir uns bewußt sind, daß sich mit der Gewißheit von der Verstellung des Prinzen eine trübe nachdenkliche Stimmung seines Gemüths bemächtigt hatte. Kaum daß er zu einer halbfreundlichen Anrede Fassung genug hat. Die Schärfe, mit welcher er die Erwiederung des Prinzen abweist, ist eine natürliche Folge jener Stimmung. Dennoch sind dabei seine Blicke nur auf den Prinzen gefesselt, so wie die ganze Spannung seiner Seele nur auf ihn gerichtet ist, und daher geschieht es, daß er das stumme Spiel übersieht. Daher ist es auch möglich geworden, daß er sich zu der Vorstellung niedersetzt, ohne nach Inhalt

und Namen des Stückes gefragt zu haben. Denn auf Beides wird er erst aufmerksam nach den Reden, welche die Königin mit Hamlet über die Darstellung wechselt. Selbst in dem furchtbaren Augenblicke, wo seine eigene That, seinen Augen vorgestellt, ihm die Gewißheit giebt, daß Hamlet um sein Verbrechen wisse, treibt ihn die Leidenschaft des Schrecks und der Gewissensangst nicht zu einem Entschluß, der ihm den Vorwurf der Gewaltthätigkeit zuziehen könnte. Hamlet soll mit Rosenkranz und Guildenstern schleunig nach England, zuvor aber soll seine Mutter noch ein Mal mit ihm reden, angeblich um ihn auszuforschen, in der That aber nur zu dem Zwecke, damit ihr die ganze Ausdehnung des Planes gegen Hamlet verborgen bleibe.

Jetzt folgt eine Szene, die mit vollem Recht der Gegenstand allgemeiner Bewunderung ist. Hier fühlen wir, daß der Dichter in die tiefsten Falten einer feinen und dennoch verworfenen Seele mit der höchsten Klarheit eines tief-christlichen Gemüthes geblickt hat. Diese wunderbare Dichtung, in der die Sehnsucht nach der Gnade mit der Unfähigkeit zur Reue schmerzlich ringt, ist wiederum eine Blüthe seines reiferen Geistes; denn in der 1603 abgedruckten Skizze findet sich, wiewohl in correkteren Versen als gewöhnlich, nur der geringste Theil der später ausgeführten Gedanken, und der Ausdehnung nach nimmt diese Stelle nicht viel mehr als den dritten Theil des heutigen Textes ein. Fast möchte man bei dem Anblick dieses Seelenzustandes dem Mitleid mit dem König den Vorrang vor jeder andern Empfindung einräumen. Gewiß ist es mindestens, daß uns in dieser Wendung die Aufforderung nahe tritt, die Verdammniß, zu der so viele Verehrer und Ausleger dieser großen Tragödie bereit sind, einem höheren Richter zu überlassen. Nicht in diesem Schwanken zwischen Reue und Beharren in der Sünde liegt, wie Gervinus meint, der wesentliche Punkt, auf dem sich der Charakter des Königs mit dem von Hamlet berührt. Wohl aber waltet in beider Handlungsweise ein ähnliches Verhängniß,

das, gleich vielem Anderen, in den Schlußbemerkungen genauer nachzuweisen ist.

Auch des Königs Gemüthsstimmung erfährt, wie wir bald sehen werden, unter dem Drucke des verhängnißvollen Ereignisses in der Nacht nach dem Schauspiele eine wesentliche Wandelung. Nur müssen wir den Beginn derselben schon in der Wahrnehmung von der gefahrdrohenden Verstellung des Prinzen vermuthen, während das Schauspiel dieser Wahrnehmung und die Ermordung des Polonius den aus ihr geschöpften Befürchtungen die Bestätigung zuführt. Welchen Vortheil der König von diesem Ereigniß hätte ziehen können, liegt schon in meinen früheren Andeutungen. Doch, wiewohl er ausspricht:

„diese schnöde That
„Muß unsre ganze Majestät und Kunst
„Vertreten und entschuldigen,"

ist es doch nur die Beschleunigung des schon früher gefaßten Entschlusses, den Prinzen nach England zu entsenden, was wir als Frucht dieser Ueberzeugung entstehen sehen. Das kurze Selbstgespräch beim Beginn der Szene, die Hamlets Abreise vorhergeht, bestätigt von Neuem die vorherrschende Bedachtsamkeit in dem Charakter des Königs. Deshalb ist er auch bei dem Auftreten Hamlets und seinen wirren Reden äußerlich ruhig und behauptet die Würde, die, wie schon bemerkt worden ist, auf den Prinzen einen beengenden Eindruck macht. Sie werden ohne meine Hinweisung bemerken, daß die Anordnung, nach welcher uns erst am Schlusse dieser Szene die ganze Ausdehnung von dem Plane des Königs bekannt wird, überaus kunstreich ist; denn es scheint fast als habe der König nicht einmal gegen sich selbst dieselbe auszusprechen vermocht, so lange die Entsendung Hamlets vom Hofe nicht ausgeführt war.

Des Königs nur scheinbare Passivität bei dem Auftreten der geisteskranken Ophelia ist ein angemessener Prolog zu dem hervorbrechenden Gram seiner beängsteten Seele gegen die

Königin. Auch hier hat der Genius des Dichters die Feder mit unnachahmlicher Kunst geführt. Er übersieht mit voller Besonnenheit die ganze Verwickelung der Gefahren, die ihn umgeben, und als die größte derselben ihn bedroht, zeigt er eine Fassung, die einen edleren Herrn nicht würdiger hätte schmücken können. Hier ist es, wo meines Erachtens eine schon früher gemachte Bemerkung am Meisten hervortritt. Selbst in einer fast zufällig scheinenden Nebensache drängt sich die Bemerkung auf, daß dieser König mit keiner anderen Gestalt desselben Ranges in Shakspere's Dichtungen auf gleicher Stufe steht. Was könnte bei einem englischen König, dessen ganze Kraft, bis zu der ihm allein gehörigen Yeomanry hinab, nur auf feudalen Grundlagen beruhte, eine Schweizergarde bedeuten, wie sie hier von dem Könige als die Wache seiner Gemächer angerufen wird? Auch wenn dieser Ausdruck nur zufällig von Shakspere gebraucht worden wäre, dürften wir auf eine eigenthümliche Auffassung dieser königlichen Gestalt schließen. Doch liegt in der ganzen Erscheinung der unter Leartes Führung bewirkten Empörung zu viel Veranlassung, um uns dieselbe außer dem Zusammenhang der in allen historischen Stücken Shakspere's vorherrschenden Verhältnisse und Umstände zu denken, als daß wir dieses kleine Wort nur für eine müßige Ausschmückung ansehen sollten. Daß die ganze Stellung des Königs mehr für eine künstliche oder, sagen wir geradezu, auf der Basis der berechnenden Staatskunst beruhende, als für eine solche angesehen werden solle, die, auf das feudale Herkommen gestützt, damals für natürlich galt, wird nicht zu bezweifeln sein. Ohne uns auf eine erschöpfende Beweisführung dieser Bemerkung einlassen zu können, müssen wir dennoch der Sache selbst das Gewicht beimessen, das sie auf unser Urtheil über die ganze Erscheinung des Dramas sowohl, als über die Gesinnungen und Handlungsweise des Königs ausübt. Namentlich scheint die Rede, mit welcher der König die Sorgen seiner Gemalin beschwichtigt, gerade in dieser Beziehung wichtig und entscheidend.

Denn solche Göttlichkeit schirmt einen König:
Verrath, der nur erblickt, was er gewollt,
Steht ab von seinem Willen.

So wahr und vollberechtigt diese Worte sind, so verlieren sie dennoch in dem Munde dieses Königs bedeutend an ihrer Weihe, und doch wirkt ihre Kraft überwältigend auf den übereilten Empörer. Denn dem unbefangenen Urtheile kann es nicht entgehen, daß sie bei der unritterlichen Gesinnung und Stellung dieses Königs den Eindruck machen, als führe nicht die edle Ueberzeugung, sondern die auf jeden Fall gewaffnete Staatskunst das Wort. Demungeachtet aber waren sie das geeignete Mittel, um eine nur angenommene Ritterlichkeit zu entwaffnen, weil auch sie nicht auf dem Boden einer durchaus edeln Begeisterung stand und daher der erforderlichen Kraft und Weihe entbehrte. Diese Auslassungen mögen vielleicht für die Erhabenheit der ganzen Poesie zu spitzfindig scheinen; und ich läugne nicht, daß ich sie bei diesen Betrachtungen nur mit Widerstreben niedergeschrieben habe. Wir befinden uns aber hier auf einem Punkte, wo einer der wunderbaren Gegensätze, welche in der ganzen Tragödie einander gegenüberstehen, auf die höchste Spitze hinausgeschoben ist. Die äußerste Feinheit der bewußten Berechnung auf der Seite des Königs mag auch auf unsere Verblendung wirken und für einen Moment die Verachtung gegen seine sittliche Verworfenheit beschwichtigen sollen. Unzweifelhaft steht der König in dieser ganzen Szene so hoch über seinem Gegner, daß wir uns in dem Falle befinden, wo uns die Vertheilung des Rechtes nach der einen und nach der anderen Seite unmöglich fällt. In dieser Stimmung ist es denn auch, wo selbst auf uns die verhängnißvolle Verwickelung am Meisten wirkt. Ob es unter solchen Umständen erlaubt sein darf, die geheimen Fäden derselben mit einer genaueren Sorgfalt aufzusuchen, muß ich Ihrer Entscheidung überlassen.

So viel scheint gewiß, daß ohne eine erschöpfende Betrachtung dieses überaus kunstreichen Bildes von der uner-

schöpflichen Gewandtheit des Königs wir kaum zu einer billigen Auffassung, geschweige denn zu einem Verständniß der letzten großen Szene zwischen dem König und Laertes gelangen würden. Denn hier scheint sich das Gemälde von der unseligen Zerrüttung dieses Charakters erst zu vollenden. Ist das Bekenntniß seiner Leidenschaft für die Königin nur ein Kunstgriff, um Laertes für die Meinung zu gewinnen, daß er gegen Hamlet nicht mit der Strenge des Gesetzes habe verfahren können? Oder meldet sich hier wider den Willen des sonst so klugen und besonnenen Königs die Stimme eines wahren Gefühls? Auch hier, glaube ich, liegt eine der verhängnißvollen Verwickelungen vor uns, die das schwache Urtheil der Menschen verwirren. Wir dürfen zwar überzeugt sein, daß die Leidenschaft für die Königin in dem Gemüthe von Claudius eine große, ja eine furchtbare Herrschaft geführt habe. Wie wäre er sonst zu dem entsetzlichen Verbrechen gekommen. Daß aber der feine Verstand dieses Königs von dieser Neigung in so hohem Grade verblendet worden, und daß er jetzt dieses Gefühl zur Entschuldigung gegen einen empörten Unterthan, gegen einen Mann gebrauchen konnte, der gerade in diesem Augenblick so tief unter seiner Achtung stand, das erscheint, wie so vieles Andere, als ein unlösbares Räthsel; und demungeachtet ist es eben so natürlich, wie jene Erscheinung, wo das göttliche Recht der geheiligten Majestät von demselben Manne, der den geringsten Anspruch daran hatte, mit sicherem Erfolge seiner Blöße zum Schutze diente. Wie dort ein frommer Glaube, so muß hier ein geheiligtes Gefühl die untergeordnetsten Dienste zu verwerflichen Zwecken thun. Der Mystiker könnte hier von Spiegelfechterei der Hölle reden. Fassen wir aber das Ganze einfacher und natürlicher auf, so kommen wir zu der fast täglich wiederkehrenden Erfahrung, wie ein Abfall von der göttlichen Weltordnung oft nur das erste Glied einer Kette von Handlungen und Gesinnungen bildet, in denen Wahrheit zur Lüge, Tugenden zu Lastern und Gnade zum Fluch umschlagen. Dieß ist, wie ich glaube,

der tiefe und erschütternde Sinn, der in dem ganzen Charakterbilde des Königs liegt. In dieser letzten Szene ist allerdings ein Gewebe voll der heimtückischsten Ränkesucht vor uns blos gelegt. Wir müssen erstaunen, mit welcher Feinheit der Virtuos auf diesem Felde die Leidenschaft des Leartes nicht allein zu seinem Ziele lenkt, sondern sogar zu der abscheulichsten Spitze hinauftreibt. Ließen wir uns aber durch die natürliche Verachtung dieses Treibens verleiten, die ganze Persönlichkeit des Königs für verächtlich zu halten, so würden wir uns von dem Sinn und Verständniß des großen Poems entfernen. Mit den Ansprüchen, das dieses an unsere Fassungskraft und unser Gemüth stellt, halte ich es vielmehr für weit übereinstimmender, anzunehmen, daß bei diesem Charakter vor allen andern unsere Empfindung zwischen der Verachtung der Verwerflichkeit und der Anerkennung bedeutender Eigenschaften getheilt sein solle. Dabei steht im ersten Vordergrunde die Frage über das Verhältniß Hamlets zu dieser Persönlichkeit. Seine Lage würde weit weniger schwierig und verwickelt sein, wenn sich sein Haß und seine Rachbegierde gegen einen Mann von geringerer Bedeutung zu richten hätte. Nicht blos die Ehrfurcht und Achtung, welche der König allen Umgebungen einflößen muß, so lange diese von seinem Verbrechen noch nicht unterrichtet sind, sondern auch die ehrfurchtsvolle Entfernung, in der Hamlet selbst, fast wider seinen Willen, vom König gehalten wird, ist bei der verwirrenden Lage, in der er sich befindet, ein hemmender Druck mehr für seine Willenskraft. Dazu kommt, daß bei einer unverkennbaren Verwandtschaft beider Gemüthsarten sich dieselben auf denjenigen Punkten von einander trennen, wo der Gegensatz am schärfsten hervorzutreten pflegt. Der ideale und ritterlich gesinnte Prinz hätte sich von dem materiellen und ränkesüchtigen König auch dann mit Abneigung abwenden müssen, wenn ihn dieser nicht bitter beleidigt und zum unversöhnlichsten Hasse berechtigt hätte. Deshalb konnte sich in der Abwesenheit des Königs die Leidenschaft des Prinzen um so weniger zügeln lassen, und was

wir für Uebertreibungen zu halten haben, durfte ihm natürlich und gerechtfertigt scheinen.

Vieles von dem, was hier angeführt worden ist, dient auch zum Verständniß von dem Verhältniß des Prinzen zu Polonius. So sehr ich mich, wie Sie bemerkt haben können, in der Charakteristik des Königs denjenigen Ansichten angeschlossen habe, die L. Tieck im 2. Theile der dramaturgischen Blätter über ihn ausgesprochen hat, so sehr muß ich bei dieser Persönlichkeit mindestens von einigen seiner Aufstellungen abweichen. „Ich sehe," sagt Tieck, „im Polonius einen wahren „Staatsmann, der klug, politisch, einsichtig, mit Rath bereit, „nach Gelegenheit schlau, dem verstorbenen König wichtig war „und dem neuen Herrscher für jetzt unentbehrlich ist." Das ist der Vordersatz, auf dem Tieck's Beurtheilung beruht, und zugleich die Auslassung, mit der ich mich am Wenigsten einverstanden erklären könnte. Um Polonius für einen wahren Staatsmann zu halten, müßten wir vor allem Andern nicht die vorherrschende Gewohnheit an ihm bemerken, daß er immer nur mit den kleinlichsten Mitteln die kleinlichsten Zwecke zu erreichen sucht. Bei der ersten Szene, in der wir ihn genauer betrachten können, kommt zwar dieser Mangel nicht sofort zu Tage. Wir sehen vielmehr in der Art, wie er den Sohn entläßt und mit den an sich selbst trefflichen Lebensregeln ausstattet, nur den alten Weltmann. Daß aber diese vorzüglich guten und mit großem Scharfsinn zusammengestellten Lehren aus seinem Kopfe kommen, möchte ich bezweifeln. Ich bin sogar von jeher dazu geneigt gewesen, sie für den auswendig gelernten Inhalt eines Lebens-Katechismus zu halten. Mindestens mußte es wunderbar erscheinen, wie der alte Mann, der diese sinnreichen Lehren der Weltklugheit zusammengestellt, nirgends einen Beweis davon giebt, daß er sich die Befolgung derselben zur Gewohnheit gemacht hat. Bei dieser Anschauungsweise mußte es mir doppelt auffallen, daß in dem alten Druck, wo allerdings auch dieser Passus nicht völlig correct, aber besser als mancher Andere abgedruckt ist, bei demselben von

Anfang bis an's Ende Anführungsstrichelchen angebracht sind, als sollte man glauben, daß er aus einem andern Buche entnommen sei und, wie ich längst vermuthet hatte, für ein auswendig gelerntes Thema zu gelten habe. Wir brauchen diese Frage kaum noch weiter zu erörtern, weil wir uns darüber leicht vereinigen werden, daß diese Reden wenigstens nicht aus dem Herzen des alten Hofmannes kommen. Davon können wir uns leicht in der nächsten Unterredung mit der Tochter überzeugen.

Der vertraute Umgang Ophelia's mit dem Prinzen Hamlet konnte ihn nach der Art, wie Polonius seine Tochter darüber anredet, nichts Neues sein. Hat er, wie Tieck glaubt, sich früher zum Gelegenheitsmacher in dieser Beziehung hergegeben und hält er es nun bei der allerdings naheliegenden Bemerkung, daß der Prinz bei dem König in Ungunst stehe, für klug, den früher begünstigten Umgang abzuschneiden? Das will ich nicht unbedingt verneinen; denn allerdings sprechen in der Folge einige Momente dafür. Selbst in den Reden der Königin finden sich zwei Stellen, nach denen man annehmen kann, daß auch ihr die Neigung ihres Sohnes kein Geheimniß war. So sagt sie Akt 2. Szene 3:

„Was Euch betrifft, Ophelia, wünsch ich nur,
Daß Eure Schönheit der beglückte Grund
Von Hamlets Wildheit sei: dann darf ich hoffen,
Daß Eure Tugenden zurück ihn bringen
Auf den gewohnten Weg, zu beider Ehre."

und im Akt 5. Szene 1. sagt sie:

Der Süßen Süßes, lebe wohl, ich hoffte,
Du solltest meines Hamlets Gattin sein.
Dein Brautbett dacht ich, süßes Kind, zu schmücken,
Nicht zu bestreun Dein Grab.

Nur würde man dagegen auch einwenden können, daß die Königin zu diesen Gedanken erst durch des Kämmerers Mittheilung von dem aus Liebe entstandenen Wahnsinn Hamlets gekommen sei. Sie sehen von Neuem, wie mißlich es ist,

wenn man aus Andeutungen in Shakspere's Tragödien einen sichern Schluß auf Verhältnisse und Umstände vor der Handlung machen will. Ich ziehe es daher vor, auch hier mich so sehr als möglich an diejenigen Worte zu halten. die uns ein bestimmtes Anhalten geben. Daß Hamlet Ophelien schon früher den Hof gemacht und diese seine Huldigungen angenommen hat, ist eben so gewiß, als daß der Vater darum gewußt haben müsse. Das genügt, um die später zu erwähnenden Bitterkeiten Hamlets aus dem Umstande zu erklären, daß mit einem Male dieser bisher geduldete Umgang auf des Vaters Geheiß abgebrochen worden ist. Auch kann die Veranlassung hierzu in Nichts Anderem gesucht werden, als in dem Bedenken des Hofmannes, ob ihm die Vertrautheit seiner Tochter mit dem zurückgesetzten Prinzen nicht nachtheilig werden könne. Aber erscheint dieß an sich selbst mehr kleinlich als fein und staatsmännisch klug, so ist die Art, wie der Vater gegen seine Tochter sich erklärt, noch weniger fein und klug zu nennen. War eine Leidenschaft bei der Tochter schon erwacht, so war diese Art, derselben zu begegnen, nicht das Mittel, um sie in Zaum zu halten, und war diese noch nicht vorhanden, oder noch nicht zum Bewußtsein des jungen Mädchens gelangt, so mußte diese Ermahnung des Vaters sie erst darauf führen. Ich halte diese Anschauungsweise auch für Ophelia's Charakter und Gesinnung für wichtig.

Noch mehr zeugt von der Kleinlichkeit des Charakters von Polonius die Unterredung, in welcher er den Diener dahin anweist, die Aufführung des Sohnes in Paris auf eine nichts weniger als löbliche Weise zu überwachen und auszukundschaften. Man muß beklagen, daß diese Szene bei den Aufführungen meisten Theils weggelassen wird, weil sie über das innere Wesen in diesem Hause ein helles Licht verbreitet. Hier springt es am Meisten in die Augen, wie in dieser Handlung an die gefährlichsten Schwächen der conventionellen Welt gedacht werden solle. So sehr auch Shakspere davon überzeugt war, — wie aus vielen andern Stücken nachzu-

weisen wäre — daß die hier zu Tage kommende Leerheit und bis zur Unsittlichkeit führende Nachsicht nicht im Wesen, sondern im Mißverständniß und Mißbrauch der Verhältnisse in den höheren Kreisen der Gesellschaft liegen, so mußte er es dennoch für nothwendig halten, auch auf diese Region der Atmosphäre, in der das Stück spielt, aufmerksam zu machen. —

Nun folgt die Meldung von Hamlets Wahnsinn durch Ophelia. Wiederum kann es weder für zart, noch klug gelten, daß sich Polonius nach den ersten Worten der Tochter vom Schreck über die erhaltene Kunde zu der Frage hinreißen läßt:

Verrückt aus Liebe?

Wenn ich recht urtheile, spielt hierbei auch die Eitelkeit eine große Rolle. Daß die Tochter den Prinzen bis zur Raserei bezaubert habe, durfte dem alten Hofmann schmeichelhaft sein. War er kurzsichtig und war besonders in Bezug auf Gefühle sein Urtheil beschränkt genug gewesen, bei dem schon längere Zeit andauernden Trübsinn des Prinzen nicht einmal eine Ahnung von den zunächstliegenden Veranlassungen, wie vom plötzlichen Tode des Vaters, von der übereilten Wiedervermälung der Mutter und von der Thronbesteigung eines verhaßten Verwandten, zu haben, so konnte ihm nur die Eitelkeit, nicht aber eine nur entfernte Schärfe des Verstandes, diese Vermuthung an die Hand geben. Wie dieß bei engen Köpfen in der Regel der Fall ist, wirft er sich auch auf diesen Einfall mit aller der Kraft, die seinem schwachen Geiste zu Gebote steht. Sollte es in der That nur eine staatsmännische Schlauheit sein, daß er sofort beschließt, das große Geheimniß, das er entdeckt zu haben meint, dem Könige mitzutheilen? Ich halte es mehr für die Wirkung eines gewissen Instinktes, der solchen Naturen eigen zu sein pflegt. Diese Art von untergeordneten Persönlichkeiten spielt mit Hülfe der theils aus Gewohnheit, theils aus unbewußter Auffassung angenommenen Aeußerlichkeiten oft eine nicht unbedeutende Rolle.

Nur die absichtliche Verblendung oder die völlige Unbekanntschaft mit der Welt und ihren verschiedenen Verhältnissen kann das Vorurtheil veranlassen und befördern, daß solche Erscheinungen, die man oft mit dem Namen der Creaturen belegt, nur an den Höfen oder in den höchsten Kreisen der Gesellschaft zu Hause wären. Sie finden sich vielmehr in allen Verhältnissen der verschiedensten Stände. Aber freilich ist ihr Auftreten um so auffallender, je höher die Sphäre ist, in der ihnen oft beneidenswerthe Erfolge gelingen. Man liebt es zuweilen, ihnen eine große Anhänglichkeit an diejenigen Personen zuzusprechen, denen sie mit großer Dienstbeflissenheit entgegen kommen. Auch sind ste in der Regel selbst davon überzeugt, daß ihre Stellung zu dem Höheren, dem sie dienen, vorzugsweise auf der Zuneigung beruhe, wiewohl das gegenseitige Verhältniß, wollte man schonungslos auf dessen Grund gehen, weit mehr für das Ergebniß der Gewohnheit an gewisse Bequemlichkeiten des Umgangs zu halten sein würde. Andererseits ist ein übereiltes Urtheil bei solchen Wahrnehmungen oft mit den Anschuldigungen von schmutzigem Eigennutz und knechtischer Unterwürfigkeit gegen die Untergeordneten, oder von Geringschätzung der Menschenrechte und hochmüthiger Verblendung gegen die Höhergestellten bereit. Der unbefangenere Beobachter der verwickelten Verhältnisse des Lebens wird aber ein billigeres Urtheil finden, weil er weiß, daß der Fürst wie der Bettler in der Nothwendigkeit ist, für seine Abhängigkeit von diesen Verhältnissen, gleichviel ob sie in Umgebungen oder andern Umständen liegen, eine Erleichterung zu suchen. Daraus folgt, daß es geradezu nicht Einen geben kann, der aus sittlichem Stolz oder Ehrgefühl einen Dienst gegen Andere verweigerte oder ein dienstwilliges Entgegenkommen abwiese, wenn seine Abhängigkeit von den Bedingungen des Lebens die Leistung oder die Annahme desselben gebieterisch erheischte. — Rousseau war bekanntermaßen zu stolz, von wohlwollenden Freunden und Gönnern Wohlthaten anzunehmen, aber er erniedrigte sich dazu, für untergeordnete

Leute Noten abzuschreiben, und man hat ihn dafür gepriesen, weil er dabei dem Hunger und Mangel erlegen ist. — So pflegt die Welt zu urtheilen, und so ist auch dieser Polonius zum sprichwörtlichen Gegenstande des Spottes wegen seiner servilen Natur geworden, während man annehmen kann, daß Hunderte, die über ihn gelacht und gespottet haben, sich genau in demselben Verhältnisse befinden, ohne zu ahnen, daß sie vielleicht eines weit verwerflicheren Servilismus angeklagt werden könnten.

Daß der alte Kämmerer schon seit langer Zeit im Dienste dieses Hauses gestanden habe, oder mit anderen Worten eine Art von Familienstück in dem Königshause war, nehmen wir ohne Mühe aus allen Verhältnissen ab. Schoß ihm unter solchen Umständen der Gedanke durch den Kopf, daß er den Grund des schon lange Zeit betrachteten und beklagten Wahnsinns von dem Prinzen mit völliger Sicherheit angeben könne, so lag nichts näher, als denselben dem König und der Königin mitzutheilen. Ob dabei schlaue Berechnung oder nur der Instinkt einer gewohnten Anhänglichkeit den meisten Einfluß gehabt habe, bedarf kaum der Untersuchung. Von einer staatsmännischen Voraussicht wird aber am Wenigsten die Rede sein. Auch in der nächstfolgenden Szene kann ich einen tieferen Beweggrund nicht erkennen. Der Vortritt der norwegischen Gesandtschaft vor dem Gehör, das sich der alte Hofmann ausgebeten hatte, ist so sehr in der Ordnung, daß es mir dabei eben so unmöglich ist, eine feine Berechnung zu bemerken. Die Einleitung und die Umschweife, mit welchen der alte Mann seine Eröffnungen beginnt und fast die Ungeduld der Königin reizt, sind in der Regel der vorzugsweise Gegenstand einer übertrieben komischen Darstellung und eines allgemeinen Gelächters gewesen. Wiewohl es nicht in der Absicht des Dichters liegen konnte, aus diesem alten Hofmann eine ernste oder pathetische Figur zu machen, kann ich mich doch nicht davon überzeugen, daß er ihn nur zum Gegenstande des Gelächters habe machen wollen. Vielmehr sehe ich die

Aufgabe, welche er sich hier stellte, für so einfach an, daß mir die absolute Lächerlichkeit dieser Person eben so unwahrscheinlich ist, als die von Andern ihr zugesprochene Staatsklugheit. Mit jener Annahme ist die Art, wie der König sowohl als die Königin mit ihm umgeht, unvereinbar und für diese spricht Nichts in seiner ganzen Rolle. Daß er dem König unentbehrlich sei, kann auch, ohne an diese Eigenschaft zu glauben, seine vollständige Erklärung finden. Man hat aus den Worten des Königs, die in der zweiten Szene von der Zustimmung seiner Umgebungen zu seiner Verheirathung mit Gertrude sprachen, den Schluß ziehen wollen, Polonius sei der Haupturheber dieses Schrittes gewesen und der König sei ihm für die Erlangung der Krone vorzugsweise verpflichtet. Abgesehen davon, daß diese Worte nicht blos an Polonius, sondern an die ganze Versammlung gerichtet sein können, ist dabei noch nicht unbedingt an eine staatsmännische Befähigung des Polonius zu denken. War er von einigem Einfluß unter Denjenigen, von denen die Erhebung von Claudius zum König abhing, so that er wahrscheinlich schon genug, wenn er die angelegten Pläne und Veranstaltungen nicht hinderte. Dafür konnte ihm der König dankbar sein, und die huldvolle Behandlung und Gewährung des Gesuches von Leartes ist damit hinlänglich erklärt. Doch es kam unzweifelhaft noch ein wichtigeres Moment hinzu. Alte Diener, wie Polonius, sind immer im Besitz von Geheimnissen des Hauses. Auch wenn sie nicht die engsten Vertrauten des Fürsten und seiner Familie sind, ist es dennoch unmöglich, daß ihnen Verhältnisse und Beziehungen verborgen bleiben, die nicht vor die Ohren der Welt gebracht werden dürfen. Claudius muß, wie selbst aus den Reden des Geistes hervorgeht, schon längst in verbrecherischem Umgange mit der Königin Gertrud gelebt haben. Das konnte für Polonius kein undurchdringliches Geheimniß geblieben sein, und Claudius war unfehlbar zu klug, um sich dessen zu schmeicheln. Hat Polonius vielleicht schon früher das Mittel angewendet, das er dem König selbst zur Erforschung eines Geheimnisses

empfiehlt, oder hat er schon früher hinter der Tapete gestanden, wo er endlich seinen Tod findet? Ich glaube, wir brauchen diese Untersuchung nicht anzustellen, denn wiewohl die Arrastapeten, die noch zu Schakspere's Zeiten die Räume fürstlicher und anderer Schlösser ausschmückten und die dergestalt angebracht waren, daß zwischen ihnen und der Wand hinlänglicher Raum für eine Person blieb, heutigen Tages nicht mehr üblich, oder wo sie noch existiren, dicht an der Wand befestigt sind, wird es dennoch nicht leicht ein vornehmes Haus, geschweige denn einen Hof geben, wo die alten und durch Gewohnheit vertraut gewordenen Diener nicht alle, zwischen den einzelnen Mitgliedern der Familie bestehenden Beziehungen kennten. Waren aber Polonius und Claudius gegenseitig in diesem Falle, so war auch das Bindemittel zwischen beiden sowohl als zwischen der Königin und dem Kämmerer gegeben. Mit anderen Worten, er war dem König wie der Königin unentbehrlich, gleichviel ob er im Rufe der Staatsklugheit stand oder nicht. Daß er, wie aus seinen Reden in dieser Szene hervorgeht, sich selbst diese Eigenschaft zutraute, verändert an diesem Verhältniß nichts. Aber es macht, wenn auch nicht gerade einen lächerlichen, so doch einen fast komischen Eindruck, daß er sich dieser Fähigkeit in einem Augenblicke rühmt, wo er mit dem allzufesten Beharren auf seiner Meinung gerade die geringste Klugheit beweist. Doch ist diese Schwäche auf der anderen Seite auch höchst bedeutend, weil sie die Verbindung bildet, durch welche auch er, und zwar zuerst, in das verheerende Verhängniß gerissen wird.

Der Spott, mit welchem ihn Hamlet verfolgt, erklärt sich zu leicht aus allen schon berührten Beziehungen, als daß in ihm ein genügender Grund zu finden wäre, um ihn nur von der lächerlichen Seite zu betrachten. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß Polonius von dem Wahnsinn des Prinzen überzeugt ist und daher an den oft beleidigenden Reden desselben nicht den Anstoß nehmen kann, den sie unter allen andern Umständen erregen würden. Dazu kommt, daß die wieder-

holten Anspielungen Hamlets auf die Tochter des Polonius ihn immer wieder von Neuem in seiner Vermuthung über den Anlaß dieses Wahnsinns bestärken müssen. Wie wir uns die Bitterkeit Hamlets gegen ihn zu erklären haben, wird nach dem Vorhergehenden kaum noch eines Wortes bedürfen. Daß er nicht allein Mitwisser von dem frevelhaften Umgang zwischen Claudius und Gertrud gewesen sein müsse, sondern auch jetzt im vertrautesten dienstlichen Umgang mit dem König stand, würde begreiflicher Weise Grund genug für Hamlet gewesen sein, um ihn im höchsten Grade zu verachten. Sollten wir daran durchaus noch einen weiteren Schluß über die Vergangenheit anknüpfen, so würde es weit wahrscheinlicher sein, daß dieser Mann einer unedeln Gesinnung bei dem alten Hamlet nicht in außerordentlicher Geltung gestanden haben könne, als daß er auch für diesen von großem Werth gewesen sei. Dadurch würde indessen nicht die Möglichkeit ausgeschlossen sein, daß er vorzugsweise das Vertrauen der Königin genossen und bei der Umgebung des Hofes in genügendem Ansehen gestanden habe, um die Kronbewerbungen des Claudius zu befördern. Man kann es mindestens für glaublich halten, daß Hamlets Verachtung sich mehr im Zaume gehalten haben würde, wenn er den Kämmerer als einen Mann gekannt hätte, der von seinem Vater geehrt und geachtet worden war. Wie dem auch sei, das, was uns der Inhalt des Stückes selbst an die Hand giebt, ist schon mehr als hinreichend, um die erniedrigende Weise zu erklären, in der Hamlet mit ihm umgeht. Das indessen scheint mir unzweifelhaft, daß der Ingrimm über den Frevel des Königs und den Abfall der Mutter von weit bedeutenderem Einfluß darauf war, als der Unwille über das Benehmen von Polonius in Bezug auf seinen Umgang mit Ophelia, wenngleich auch dieser keineswegs von der Mitwirkung ausgeschlossen sein soll. Hierbei gedachte ich besonders des vielfach commentirten Ausdruckes:

„You are a fishmonger."

Aus mehreren Stellen in anderen alten Stücken geht es als

unzweifelhaft hervor, daß mit diesem Ausdruck ein Gelegenheitsmacher der gemeinsten Art bezeichnet wurde. Jedenfalls ist es weit bitterer und zutreffender, wenn Hamlet dem Polonius mit diesem beleidigenden Ausdrucke vorwirft, daß er dem König Claudius als Kuppler gedient habe, als wenn man denselben auf das frühere Verhältniß mit Ophelia bezieht.

Auch bei diesem Charakterbilde könnten Sie mir, wie bei dem der Königin, vorwerfen, daß ich dasselbe zu tief herabdrücke und dadurch dem poetischen Werth desselben zu nahe trete. Ich glaube im Gegentheil, daß die lebendige Auffassung von Erscheinungen, die für uns den Stempel der Unbedeutendheit tragen, unter den Umständen, wie sie hier vorliegen, weit mehr von poetischer Kraft und Tiefe Zeugniß ablegt, als die ausschließliche Betrachtung und Benutzung von solchen Figuren, in denen Jedem das Absonderliche und Außerordentliche auffällt. Diese ungemeine Fähigkeit Shakspere's, selbst die geringeren Schwächen und Mängel, ja, in manchen Fällen sogar das Gemeine und Niedrige zu seinen Zwecken gebrauchen zu können, ist eins von denjenigen außerordentlichen Mitteln, durch die er uns unwiderstehlich in das Leben selbst versetzt. Nur gehört dazu auch die Feinheit, an der es bei Shakspere niemals fehlt, nämlich selbst das Unbedeutende, Werthlose und Gemeine in einem Lichte oder in einer Verbindung aufzustellen, durch welche wir eine neue Anschauung davon gewinnen, oder durch welche das Räthsel des Lebens auch in einer solchen Erscheinung vor unsere Augen tritt. Dieß geschieht bei diesem Polonius ohne Zweifel, wenn wir neben der Abgeschliffenheit, ja selbst bei einer gewissen Zierlichkeit in den äußern Formen, die Ausbildung des Verstandes und die Gediegenheit der Gesinnung vermissen, die wir nach diesen Aeußerlichkeiten erwarten durften. Dagegen wird diese Wirkung völlig zerstört, wenn die Darstellung des Polonius nur von der lächerlichen Seite aufgefaßt wird. Für die überaus geringe Bedeutung seiner Persönlichkeit, wie sie uns aus seiner nutzlosen und falschberechneten Dienstbeflissenheit einleuchtet,

ist die sarkastische Nachrede, welche ihm Hamlet nach der Ermordung und am Schluß der berühmten Closetszene hält, eben noch erträglich, weil sein Tod gewissermaßen die Folge einer zudringlichen Anmaßung ist, die mit seiner Stellung zwar entschuldigt wird, mit seiner Nullität aber nicht in Einklang steht. Müßten wir ihn aber nur für einen Gegenstand des Lachens halten, so fällt sie zu sehr in's Grausame, weil wir nach unseren gewohnten Gefühlen mit dem Komischen und Lächerlichen, wenn es einem harten Geschicke erliegt, oft mehr Mitleid haben, als mit dem, was wir geradezu geringschätzen. Noch will ich zum Schluß die kurze Rede der Königin anführen, mit der sie den Tod des Polonius berichtet:

in seiner wilden Wuth,
Da er was hinterm Teppich rauschen hört,
Reißt er die Kling heraus, schreit: eine Ratte!
Und tödtet so in seines Wahnes Hitze
Den ungesehnen guten alten Mann.

Denn das ist ungefähr der allgemeine Ton, in dem über solche Persönlichkeiten, wie dieser Polonius, in der Welt gesprochen zu werden pflegt.

Weil Vieles, was über Polonius zu sagen war, auch auf Rosenkranz, Guildenstern und Osrick paßt, so will ich nur mit wenigen Worten diese Figuren berühren. Man behandelt die beiden ersten jedenfalls zu hart, wenn man sie großer Verwerflichkeit beschuldigt oder gar, wie es geschehen ist, als feile Fürstenknechte bezeichnet. Ich finde im ganzen Stück nicht eine Stelle, aus der eine bösartige Gesinnung einleuchtete. Sind sie dem Könige und der Königin zum Dienste bereit, um ihren alten Jugendfreund zu begleiten und den Grund seiner Geisteskrankheit auszuforschen, so liegt darin weder etwas Knechtisches, noch etwas Hinterlistiges. Denn sie haben nicht den mindesten Grund, den König für einen unberechtigten Herrn zu halten, und handelte es sich nur um die Heilung des Prinzen, so war die Ergründung von der Veranlassung seiner Krankheit das nächste Bedürfniß. Daß Hamlet sie mit

Geringschätzung, wie gefährliche Kundschafter behandelt, beweist nichts für ihre Bosheit. Ueberdieß hören wir nirgends, daß sie hämische oder gar verläumderische Berichte an den König abstatteten. Ob sie demselben die Reden Hamlets nach dem Schauspiel hinterbracht und damit dessen unzweideutig ausgesprochene Absicht, wenn es in seiner Macht stehe, den König umzubringen, verrathen haben, ist zweifelhaft. Wäre es aber der Fall gewesen, wie sich aus den Worten von Rosenkranz über die Gefahr der Gesammtheit, wenn die Person des Königs gefährdet sei, möglicher Weise schließen läßt, so würden sie nicht mehr als ihre Schuldigkeit gethan haben. Worauf beruhen daher alle Vorwürfe, die gegen sie geschleudert werden? Allerdings sind sie in geistiger und sittlicher Beziehung unbedeutend, und in dieser Hinsicht enthalten Goethe's Bemerkungen über sie im Wilh. Meister viel Wahres. Aber schon dieses Urtheil scheint fast zu hart. Als Serlo den Wunsch ausgesprochen hatte, diese zwei Rollen in eine zu verwandeln, erwidert Wilhelm:

> „Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dieß Zusagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dieß Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch Einen Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Dutzend sein, wenn man sie haben könnte; denn sie sind blos in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft ꝛc.*)“

Besonders in der letzten Aeußerung liegt der Kern des Verständnisses, denn sie sind nicht blos die Gesellschaft, sondern sie sind diejenige Gesellschaft, die das Wesen dieses Hofes bezeichnete. Und so kann es fast scheinen, die heftigen Widersacher dieser Gestalten hätten gewisser Maßen Recht, weil sie den inneren Werth nicht haben, den sie nach ihrer Stellung in der Gesellschaft haben sollten. Das ist aber, wie schon

*) G. Th. XIX. 167.

wiederholt bemerkt worden, die wesentliche Bedingniß der ganzen Tragödie, daß alle Personen in ihr das nicht sind, wozu ihre Stellung sie verpflichtet. Hiermit ist auch fast Alles gesagt, was allenfalls über Osrick anzuführen wäre. Ueberdieß ist diese Person so sehr nebensächlich, daß, wie es scheint, selbst in England seine Rolle niemals in der Ausdehnung auf das Theater gekommen ist, wie sie in den Quartausgaben steht. Denn auch hier hat die Folioausgabe weniger, als diese.

Endlich bleiben noch die beiden Geschwister, Leartes und Ophelia, übrig. Jener wird in der Regel mit nicht geringer Gunst betrachtet. Auch lag es gewiß im Sinne des Dichters, in ihm eine gewinnende Erscheinung darzustellen. Aber das wird für unbezweifelt gelten dürfen, daß wir an ihm eine wahre Gediegenheit der Gesinnung nicht bewundern sollen. Bei seinem Abschied von der Schwester giebt er ihr einen Rath, in dem nicht allein eine ehrenhafte Gesinnung und ein verständiges Urtheil, sondern auch die herzliche Theilnahme für die Schwester das Wort zu führen scheinen. Wir werden für den jungen, von der Gunst des Königs ausgezeichneten Mann zugleich auf das Vortheilhafteste eingenommen durch den feinen Ausdruck seiner Rede. Als wir ihn nach langem Zwischenraume wiedersehen, steht er an der Spitze eines wilden Haufens leidenschaftlicher Empörer und er selbst spricht und handelt in dem Rausche der höchsten Leidenschaft von Zorn über den Jammer seines Hauses und die Beleidigung seiner Ehre. Auch hier sind wir geneigt, mit ihm zu fühlen. Der Vater auf eine räthselhafte Weise ermordet, in geheimnißvoller Stille bestattet und die Schwester von trostlosem Wahnsinn ergriffen, das sind unzweifelhaft Beweggründe, mächtig genug, um den edelsten Mann außer Fassung zu bringen. Hören wir dabei zugleich auf den Abscheu, den uns das Verbrechen des Königs erregt und den man nur allzubereit ist, auf die Person zu übertragen, so finden wir noch mehr Veranlassung, um das Verhalten des Leartes zu billigen. Ja man hat selbst von

einsichtsvoller Seite bemerken müssen, daß in dieser Kraft und Entschlossenheit ein erhöhter Anlaß zum Vorwurf gegen Hamlets Unentschlossenheit und Schwäche liege, und der Dichter selbst giebt uns das Recht dazu, indem er Hamlet die Worte in den Mund legt:

Denn im Bilde seiner Sache sah ich
Der meinen Gegenstück.

Mit diesen Erlebnissen befinden wir uns aber auch auf dem letzten Höhepunkt der rückhaltlosen Theilnahme für den Mann, der uns selbst nach des Königs Zeugniß bis hierher:

„Als guter Sohn und ächter Edelmann"

erscheinen darf. Immerhin mag eine unbefangenere Prüfung und ein minder bestochenes Urtheil, als wir in der Regel bei dieser Stelle üben, dazu gehören, um in der schwungvollen Rede, mit der Laertes bei dem Auftreten der geisteskranken Schwester seinem Schmerze Luft macht, eine Andeutung darüber zu erkennen, daß dieser Pathos mehr die Erfüllung der Form, als den Ausdruck einer tiefen Empfindung zum Ziele hat. Es ist indessen nicht Shakspere's Art, dem heftigsten Schmerze sofort Worte zu verleihen; am Wenigsten läßt er kräftige Männer in der Gluth dieser Leidenschaft so mit den Gedanken umgehen, als es Laertes am Schlusse seiner Auslassungen thut; und dieser Vorrang des Denkens vor dem Empfinden ist nicht ein vorübergehender Zug seiner Seele. Vielmehr spricht sich derselbe im Verlauf der ganzen Szene aus. Wie hätte Laertes sonst bei diesem herzzerreißenden Anblick zu der Betrachtung kommen sollen:

Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst
Macht sie zur Anmuth und zur Artigkeit.

Am auffallendsten ist es, daß am Schlusse der Szene das Herz des Bruders und Sohnes nicht zu Worte kommt über die Anklage, die nur von der beleidigten äußeren Ehre ausgehen kann:

Die Todesart, die heimliche Bestattung —
Kein Schwert, noch Wappen über seiner Gruft,

Kein hoher Brauch, noch förmliches Gepränge —
Sie rufen laut vom Himmel bis zur Erde,
Daß ich's zur Frage ziehen muß.

Des Königs Sache, die nur darin bestand, den Hauptgegenstand seiner Furcht aus dem Wege zu schaffen, ohne sich selbst zum Gegenstand des Anstoßes und Hasses zu machen, war mit dem Vorherrschen dieser Gesinnung schon halb gewonnen. Denn hätte er in seinem augenblicklichen Gegner mit einer ächten Ritterlichkeit, mit der Gesinnung gediegner Ehrenhaftigkeit zu thun gehabt, so würde selbst seine höchste Kunstfertigkeit nicht hingereicht haben, seinen Zweck zu erreichen. Sie sehen daher, daß es dieser Vorbereitungen bedurfte, um uns die Brücke zu bauen zu dem Verständniß des fast unglaublichen Abfalls von denjenigen Gesinnungen, die wir bisher für die vorherrschenden in dem Charakter des Laertes gehalten haben. Wenn wir dieß in's Auge fassen, wird es uns um so wichtiger scheinen, daß die Umgestaltung des alten Textes zu der langen und ausführlichen Unterredung des Königs mit Laertes, von der ich Ihnen schon früher gesprochen habe, nicht allein steht. Bei den kurzen und in keiner Weise auffälligen Worten, welche die älteste Abfassung des Textes in der zweiten Wahnsinnsszene von Ophelia dem Laertes zugetheilt hatte, wäre es völlig unverständlich gewesen, wenn wir gesehen hätten, daß der schimpfliche Plan, nicht blos mit einer falschen, sondern sogar mit einer vergifteten Waffe zu fechten, von Laertes ausgehen könne. Es ist daher angemessen, daß dort diese Erfindung dem Könige gehört. Diese neue Anordnung in beiden Szenen wird uns hingegen als ein um so deutlicherer Fingerzeig darüber dienen können, welche Vorstellung wir uns nach des Dichters Absicht von dem Charakter des Laertes machen sollen. War er bei jenem dringenden Anlaß zur Erschütterung der feinsten Nerven des Gefühls noch im Stande, sinnige Bemerkungen zu machen, und konnte er die tiefe Trauer der Liebe über eine Verletzung der Convenienz und der äußeren Ehre vergessen, so wird es erklärlicher, daß er

auf die Verführung einging, das, was er mit tapferer Stirn verlangen durfte, auf dem Wege der ehrlosesten Hinterlist zu gewinnen. Wie aber steht es dabei mit den ersten liebevollen Ermahnungen gegen die Schwester bei seinem Abschiede? Die Antwort ist nicht schwer zu finden, wenn wir uns davon überzeugen, daß auch sie trotz der einnehmenden Form und trotz der einschmeichelnden Bilder ihrem Kerne nach nicht mehr zum Ziele haben, als die Erinnerung an die Lehren der Klugheit, um durch sie die äußere Ehre zu bewahren. Wir dürfen noch weiter gehen, indem wir fragen, durfte ein zartdenkender Bruder seiner jungfräulichen Schwester folgende Worte aussprechen?

Bedenk, was deine Ehre leiden kann,
Wenn du zu gläubig seinem Liede lauschest,
Dein Herz verlierst, und deinen keuschen Schatz
Vor seinem ungestümen Drängen öffnest.

Wir dürfen glauben, daß in diesen, sowie in den nächstfolgenden Worten die zartesten Vorschriften für Keuschheit und Jungfräulichkeit anklingen sollen; wir können aber auch nicht übersehen, daß sie zugleich auf der äußersten Linie der Grenze zwischen diesen und den Gesetzen des äußeren Anstandes stehen. Dazu kommt, daß die sinnliche Färbung derselben den Gedanken nicht ausschließt, als setze hier die Theilnahme des Bruders die nöthige Rücksicht für die Empfänglichkeit einer gefühlvollen Schwester zu sehr aus den Augen. Wir erfahren eben bei diesem Leartes dasselbe, was uns das Leben in seinen feinsten und zartesten Beziehungen häufig vorführt; das ist die Verblendung, mit der die größte Anmuth und erschöpfendste Ausbildung der äußeren Erscheinung, verbunden mit glänzenden Anlagen und Eigenschaften unser Urtheil verwirrt; es ist die stets sich erneuende Täuschung, die uns mit Ueberraschung und Entsetzen erfüllt, wenn uns von der bewunderten oder selbst beneideten Persönlichkeit eine Handlung kund wird, die allen bisher gehegten Glauben an ihre Preiswürdigkeit aufhebt. Mit andern Worten, es ist das Blendwerk der falschen Ritter-

lichkeit und überspannten Ehrenhaftigkeit, die, Alles auf das Aeußere setzend, in ihrer Leerheit und Haltungslosigkeit bei dem Anstoße einer überwältigenden Verführung zusammenbrechen muß. Glauben Sie nicht, daß ich den sonst so gefeierten Laertes zu hart beurtheile; denn wie konnte er zu dem Gifte kommen, mit dem er seinen Degen salben wollte, ja, wie konnte ihm jetzt nur dieser Gedanke beigehen, wenn ihm derselbe nicht schon früher vertraut gewesen wäre, wenn er sich nicht schon vorlängst das Gift verschafft hätte, um vorkommenden Falles dieß abscheulichste aller heimtückischen Mittel zu gebrauchen? Doch bleibt allerdings noch die Frage, warum diese empörende Verwerflichkeit hier und zwar mit so bewußter Absicht des Dichters habe angebracht werden müssen? Ich sehe darin einen eben so wesentlichen Theil des ganzen Gemäldes, wie in allen den ergreifenden Contrasten, auf die ich bisher schon hingewiesen habe. Nur tritt uns derselbe so erschreckend entgegen, weil wir dabei mit Widerstreben gewahr werden, wie sich das Edelste und Liebenswürdigste mit dem Verworfenen und Verabscheuungswürdigsten so nahe berühren kann; und doch ist es fast nur die Wiederholung von dem, was wir am König bemerkten. Der Unterschied liegt nur darin, daß wir bei der Betrachtung des Königs von Mißtrauen zum Abscheu geführt und dann erst zur Anerkennung seiner königlichen Erscheinung gezwungen wurden, während wir bei Laertes mit anerkennender Theilnahme beginnen und erst in zweiter Reihe zur Erkenntniß seines Inneren kommen. Was nun noch folgt, kann uns kaum noch mehr erschüttern, als was wir schon wissen. Daß ihm bei dem rührenden Berichte von dem Tode der Schwester nur tönende Phrasen zu Gebote stehen, wogegen er bei ihrem Grabe mit bombastischen Reden den Verzweifelten spielt, ist der Leerheit seiner Empfindungen angemessen. Nichts war geeigneter, den Zorn Hamlets zu reizen, und wir brauchen daher auch hier nicht an wirklichen Wahnsinn zu glauben, sobald wir uns darüber klar sind, daß er, das Unächte dieser Prahlerei instinktartig

fühlend, im höchsten Grade davon empört werden mußte. Die Erwiederung endlich auf Hamlets versöhnende Worte ist für den Charakter, den wir Leartes zusprechen müssen, im höchsten Grade bezeichnend, weil sich hier am Deutlichsten die falsche Ritterlichkeit ausspricht. Denn hatte er nur den Schatten einer wahrhaft ritterlichen Gesinnung, so konnte er in dem Augenblicke, wo er im Begriff ist, seinen heimtückischen Plan auszuführen, die versöhnende Hand Hamlets auch nicht einmal mit einem Vorbehalt ergreifen.

Die Aufgabe, über Ophelia's Charakter zu sprechen, ist unfehlbar die schwerste unter Allen. Hier ruhen so zarte und unergründliche Geheimnisse, daß man sie nur mit stiller Bewunderung verehren möchte. Es scheint, als habe es in der Absicht des Dichters gelegen, daß dieses märchenhafte Bild mit schmärmerischer Theilnahme betrachtet werde. Denn er hat in demselben die zartesten Blüthen der feinsten und tiefsinnigsten Poesie niedergelegt und selbst das Ende dieses Lebens hat er in das Gewand eines sanften Zaubers gehüllt. Wir können daher mit vielen Bewunderern dieser Gestalt auf das innigste fühlen. Was Mrs. Jameson*) über sie ausspricht, ist eben so wahr, als die Bemerkung Hazlitt's**), daß nur Shakspere dieses Bild habe je ahnen können, und daß wir nirgends einem nur annähernden Vergleichungspunkte begegnen, außer in einigen alten romantischen Balladen. Wenn wir aber mit dem Allen eingestehen, daß wir uns hier in einem der Fälle befinden, wo die tiefsten Geheimnisse uns, wie mit unsichtbarem Flügelschlage, berühren, so wird daraus kaum folgen können, daß wir unser Auge verschließen sollen gegen die feinen Winke, welche der Dichter uns zu dem Zwecke gegeben hat, um auch dieses Bild als die Schilderung einer

---

*) Frauenbilder oder Charäkteristik der vorzüglichsten Frauen in Shakspere's Dramen von Mrs. Jameson, deutsch von Wagner p. 204 ff.

**) W. Hazlitt Characters of Shakspere's Plays. London 1838. p. 111.

lebensfähigen Erscheinung unserer Auffassung zuzuführen. Hier ist es, wo ich mich von denjenigen Ansichten werde trennen müssen, die in jener schwärmerischen Theilnahme die Aufforderung zu finden meinen, daß jeder Schatten eines aus den Regeln der strengsten Sittlichkeit abzuleitenden Vorwurfes als unvereinbar mit jener Empfindung abgewiesen werden müsse. Wie die Gesetze einer strengen Moral in Bezug auf das, was der Dichter unserer Theilnahme empfehlen dürfe, überhaupt nicht durchaus maßgebend sein können, ist schon bei der Betrachtung von dem Charakter der Königin berührt worden, und wird im letzten Abschnitte noch ein Mal zu besprechen sein. Doch indem ich Sie hier wiederum daran erinnere, muß ich zugleich auch wiederholen, daß gerade bei der Frage, wieweit diese Gesetze bei der Beurtheilung einer Frau mitzureden haben, die geheimnißvollen und oft unlösbaren Gegensätze, auf denen das innerste Wesen des weiblichen Lebens beruht, nicht aus den Augen gesetzt werden dürfen, wenn man ein nur einiger Maßen billiges Urtheil finden will. Das sollte schon im materiellen Leben als Regel gelten; um wie viel mehr muß es daher bei poetischen Schöpfungen in's Gewicht fallen, wenn diese, wie es hier der Fall ist, recht eigentlich auf den Conflict dieser Gegensätze gestellt sind. Wir würden in Gefahr kommen, das dichterische Bild zu zerstören und an der Stelle der lebensfähigen Erscheinung einen leeren Schemen in der Hand behalten, wenn wir demselben Attribute, die nicht mit der Darstellung dieses Bildes aufgehen, nur deshalb beilegen wollten, weil unser eigenes sittliches Bedürfniß uns dazu auffordert. Will man in Ophelia diejenige jungfräuliche Reinheit erkennen, die ihr viele zuzusprechen für nöthig halten, weil im entgegengesetzten Falle der eigenthümliche Zauber ihrer Erscheinung getrübt werde, so muß man Vieles in ihren Aeußerungen entweder für müßig oder fehlerhaft halten und ihr Benehmen für unerklärlich ansehen. In jener Beziehung ist die Erwiederung, welche sie den Warnungen ihres Bruders entgegenstellt, zuerst anzuführen:

„Ich will den Sinn so guter Lehr' bewahren,
Als Wächter meiner Brust; doch lieber Bruder,
Zeigt nicht, wie heilvergessne Pred'ger thun,
Den steilen Dornenweg zum Himmel Andern,
Derweil als frecher, lockrer Wollüstling
Er selbst den Blumenpfad der Lust betritt,
Und spottet seines Rathes."

Können wir uns denn diese Worte mit der Gesinnung einer reinen Jungfrau vereinbar denken? Es bedarf nur einer geringen Unbefangenheit, um uns aus dem Inhalte derselben wenigstens davon zu überzeugen, daß Shakspere diese Worte keinem Mädchen habe in den Mund legen können, wenn er uns dasselbe als völlig rein und unschuldig darstellen wollte. Oder sollten wir glauben, diesem feinen Kenner des weiblichen Herzens, diesem Meister im Ausdruck sei nur hier eine unbedachtsame Wendung entschlüpft? So unglaublich dieß an sich selbst sein würde, so unmöglich ist diese Vermuthung gerade an dieser Stelle. Ich habe Ihnen schon früher davon gesprochen, daß auch diese Szene von dem reiferen Dichter bedeutend umgearbeitet worden ist; auch daß sich der Bruder mit überaus unzarter Deutlichkeit ausspreche, ist schon erwähnt worden. Und ein völlig reines schuldloses Mädchen sollte solche Warnungen nicht allein mit Gelassenheit anhören, sondern auch mit Hindeutung auf Zustände beantworten können, die ihr, wenn sie völlig rein war, gänzlich unbekannt sein mußten? Wir könnten leicht den Schleier noch weiter lüften, ohne der Darstellung Gewalt anzuthun. Denn es liegt nach der ganzen Unterredung nahe genug, daß die Geschwister hier nicht zum ersten Male von diesem Gegenstande sprechen. Ohne diese Annahme müßte die formlose Einleitung, mit der Laertes seine Worte beginnt, noch verletzender scheinen, wogegen bei ihrer Statthaftigkeit die Absicht des Bruders, der früher den Vertrauten gespielt hat, nicht leicht zu verkennen ist. Die Liebe Hamlets zu der Schwester glaubte er früher zu seinem Vortheil begünstigen zu müssen. Nun muß er sie zu stören

suchen, weil sie ihm bei seiner Stellung zum König gefährlich werden könnte. Unter solchem Lichte betrachtet, wird man Ophelia's Erwiederung nicht allein für angemessen halten, sondern auch für einen feinen Vorwurf ansehen müssen. Auch erscheint von diesem Standpunkte aus die Willenlosigkeit, welche Ophelia den noch schonungsloseren Worten des Vaters entgegenstellt, an sich selbst sehr natürlich und gerechtfertigt. Die völlig unschuldige Tochter hätte auf diese Reden nicht leicht etwas Anderes thun können, als ihre Unschuld betheuern. Ob sie vielleicht wußte, daß dieß gegenüber dem besser unterrichteten Vater völlig fruchtlos gewesen sein würde, mag dahin gestellt bleiben. Doch das müssen wir als unläugbar festhalten: die Unschuld, die sich bewußt ist, daß sie nichts zu verbergen oder zu verschweigen hat, würde in diesem Falle anders geantwortet haben; oder wir müßten uns von der Kraft der Unschuld einen sehr geringen Begriff machen. Noch ist es mir wichtig, daß Shakspere gerade bei dem Bericht Ophelia's über die zum verstörten Wahnsinn gesteigerte Geisteskrankheit Hamlets acht Verse weggelassen hat, die im alten Texte enthalten sind. Sie gehören, wie ich Ihnen schon früher andeutete, zu denjenigen Schönheiten, deren Verlust man fast beklagen möchte; ein genügender Grund, um die Veranlassung zu dieser Correktur in der poetischen Nothwendigkeit zu suchen. Was ich früher darüber aussprach, scheint mir hier nicht mehr erschöpfend genug, ich muß vielmehr glauben, die in ihrer Liebe beleidigte Ophelia sei gerade deshalb nicht mehr im Stande gewesen, gegen den Vater diesen Ausdruck ihrer zärtlichen Theilnahme zu äußern, weil ihre Liebe in dem Bewußtsein, Alles gewährt zu haben, um so schüchterner geworden war. In der That ist auch die Rolle, die sie von der ersten Unterredung mit dem Vater an zu spielen hat, nur die eines duldsamen Schweigens. Wie tief und innig sind dagegen die wenigen Worte, die ihr in der Unterredung mit Hamlet zugetheilt sind. Ueber die Gluth der Leidenschaft in Ophelia's Herzen werden wir überhaupt nicht zu streiten brauchen. Denn darin stimmen

im Grunde alle Ausleger überein. Selbst Mrs. Jameson giebt zu, daß in dieser Beziehung die brüderlichen und väterlichen Warnungen bei Weitem zu spät gekommen seien, wiewohl sie, sei es aus zarter Schonung oder aus Ueberzeugung von Ophelia's fleckenloser Unschuld, der Frage hierüber aus dem Wege geht. Man sollte daher darüber mit sich einig sein, daß, wenn man diese Leidenschaft zugiebt, ja wenn man sogar, wie es meisten Theils geschieht, ihr eine bedeutende sinnliche Färbung zuspricht, die Vertheidigung der reinen Unschuld Ophelia's an sich selbst fast abgeschnitten wird. Ihre Unausführbarkeit müßte aber, abgesehen von allen andern in den Verhältnissen begründeten Widersprüchen, am schlagendsten einleuchten, wenn man sich zu versinnlichen suchte, wie in der Unterredung mit Hamlet eine Geliebte, die sich ihrer Unschuld bewußt war, sich hätte benehmen müssen. Es wird kaum der Erinnerung bedürfen, daß die Unglückliche ihren Vater und den König hinter der Tapete wußte. Daß sie von dem Augenblicke an, wo ihr der Vater den Umgang mit dem Geliebten untersagt hatte, nicht ein Wort mehr ohne Zeugen mit ihm wechseln durfte, ist überhaupt ein wesentlicher Umstand von verhängnißvoller Entscheidung für sie sowohl als für Hamlet. Doch können wir auch nicht vergessen, daß die verletzenden, ja man darf sagen grausamen Reden des Prinzen besonders deshalb, weil sich Ophelia belauscht wußte, mit einer ganz anderen Würde der Unschuld von ihr beantwortet worden wären, wenn nicht das Bewußtsein, dem Prinzen jedes Recht gewährt zu haben, ihre Zunge gebunden hätte.

Allerdings bleibt noch Vieles räthselhaft und geheimnißvoll. Man könnte behaupten, daß mit dieser Anschauungsweise zu viel Schatten auf Hamlet selbst falle. Zumeist treffe ihn der Vorwurf der Verführung. Doch warum sollten wir nicht sagen der Verirrung? Ihm nur diese in dem Verhältniß zu Ophelia zuzutrauen, wird allerdings denen fast unmöglich fallen, die das Wesen seiner Gemüthsverfassung in eine allzugroße Bedachtsamkeit setzen oder dafür halten, daß

dieselbe von der Neigung zur tiefsinnigen Reflection ausschließlich beherrscht werde. Bei der Beurtheilung seiner Individualität wird die Frage, ob diese Anschauungsweise gerechtfertigt sei, in der ersten Reihe stehen müssen; doch habe ich sie bis jetzt nicht ohne Absicht unberührt gelassen, weil sie von den Schlußbemerkungen nicht zu trennen ist. Demungeachtet muß ich jetzt mindestens die Behauptung aussprechen, daß in der fast zur Mode gewordenen Ansicht, als habe man Hamlet nur als einen tiefsinnig reflectirenden Charakter zu betrachten, die meisten Mißverständnisse über dieses große Poem ihre Wurzel und ihren Ausgangspunkt gefunden haben. Ich habe deshalb schon in dem Vorhergehenden nicht unterlassen, die Momente hervorzuheben, wo die Herrschaft der Leidenschaft, und zwar einer Leidenschaft von außerordentlicher Gewalt, unläugbar ist. Geben Sie mir diese Herrschaft der Leidenschaft in Hamlet's Gemüthe zu — wie ich nicht anders erwarten kann, wenn Sie jene Andeutungen beachten wollen — so wird darüber kaum noch etwas hinzuzufügen sein, daß wir ihm auch in der Liebe eine Verirrung dieser Art zutrauen können; und hiermit wäre denn auch die wiederholt berührte Frage für entschieden anzusehen, ob nämlich Hamlet für Ophelia eine leidenschaftliche Liebe empfunden habe. Müssen wir dieß glauben — und wie könnten wir daran zweifeln, wenn wir ihn nicht selbst Lügen strafen wollen — so gehört nur eine vorurtheilsfreie Betrachtung dessen, was uns der Dichter selbst giebt, zu der Erklärung dieser scheinbaren Grausamkeiten gegen die Geliebte. Es ist sicher nicht ohne Bedacht so angeordnet, daß die Szene, in welcher Polonius seine Tochter wegen ihres Verhältnisses zu Hamlet anredet, derjenigen vorhergeht, wo dieser durch den Geist von der Ermordung seines Vaters unterrichtet wird. Ohne darauf ein besonderes Gewicht zu legen, haben dagegen mehrere Ausleger folgende Worte in dieser furchtbaren Nachtszene als höchst bedeutsam für Hamlet's Bestimmung in dieser Hinsicht hervorgehoben:

Ja von der Tafel der Erinnerung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten 2c. 2c.

In diesen Worten soll nach einer ziemlich verbreiteten Meinung die Absicht, von nun an auch Ophelia zu vergessen, unleugbar ausgesprochen sein. Diese Annahme ist aber nicht durch die entfernteste Andeutung in der Folge unterstützt. Vielmehr geht aus den Bekenntnissen Ophelia's gegen ihren Vater hervor, daß sie ihm den Zutritt versagt hat. Hamlet muß doch also denselben nach jener Nachtszene noch gesucht haben. Nun werden Sie aber leicht zugeben, daß sich unser Urtheil über Hamlet's Benehmen gegen Ophelia ganz anders gestaltet, wenn wir annehmen, er sei von ihr zurückgewiesen worden, als wenn wir ihn für denjenigen halten, der sie rücksichtslos verlassen habe. Selbst die oft zum Gegenstand der Anklage gemachte erste Wahnsinnsszene bei Ophelia tritt dadurch in ein anderes Licht. Vielleicht könnten wir selbst die Frage aufstellen, ob Hamlet's Lage nicht eine andere Gestaltung angenommen haben würde, wenn ihm nach der furchtbaren Erschütterung in jener Nacht ein vertrautes Wort mit seiner Geliebten gestattet gewesen wäre. Das ist indessen hier weniger einschlagend, weil es vorzugsweise darauf ankommt, uns zu vergegenwärtigen, daß er in Bezug auf seine veränderte Stellung zu der Geliebten nicht der schuldige, sondern der beleidigte Theil war. Und diese Beleidigung mußte für ihn um so empfindlicher und bitterer sein, je größer die Rechte waren, die ihm die Geliebte bisher eingeräumt hatte. Nun stand freilich die Unglückselige in seiner Vorstellung auf gleicher Stufe mit Allem, was er in der Welt mit tiefer Verachtung betrachtet, und die furchtbaren Worte:

Ha ha! Seid ihr tugendhaft?

können nicht mehr räthselhaft scheinen. Aber dennoch waren sie für Ophelia gerade unter diesen Umständen von so schwerer Bedeutung, daß wir nicht begreifen würden, wie sie dieselben ertragen könne, wenn wir nicht annehmen, daß sie von der Geisteszerüttung Hamlet's fest überzeugt sei. Dieß und die

Hoffnung auf seine Wiederherstellung dient ihr auch als wesentlichster Beweggrund zu der, ohne dieselbe schwer zu begreifenden Einwilligung in diese Unterredung. In dieser Hinsicht ist es ein neuer Beweis von Shakspere's dichterischem Takt, daß er die schon früher citirten Worte über diese Hoffnung kurz vorher der Königin in den Mund legt. Auch tritt von diesem Gesichtspunkte aus die Willenlosigkeit Ophelia's, so sehr sie auch in ihrem früheren Verhältniß zu Hamlet ihre Erklärung findet, in ein neues Licht. Während eine verwandte Schwäche die Königin immer tiefer in die sittliche Verderbniß hineinzieht, wird zwar Ophelia durch dieselbe in das Verhängniß mehr und mehr verwickelt, zugleich aber auch von Neuem verklärt. Gewiß hat man nicht Unrecht, wenn man der Rührung nachgiebt, die sie uns erregt. Aber es kann unmöglich im Sinne des Dichters gelegen haben, uns in dieser rührenden Eigenschaft eine Anschauungsweise zu erwecken, die mit allem Uebrigen im Widerspruch stehen würde. Vielmehr ist sie das vermittelnde Glied in der ganzen Darstellung, weil sie, sobald wir nur billig urtheilen wollen, uns zu der Versöhnung mit einem durchaus edeln, wenn auch schwachen Charakter vorbereitet.

Mit diesen Augen betrachtet, wird uns auch die wiederholt schon berührte Schauspielszene kaum noch Anstoß erregen können. Ich habe darüber schon genug gesagt, um noch mehr hinzuzufügen. Nehme man den Sinn dieser Worte wie man will, so wird man mindestens in den kurzen, wenngleich abweisenden Reden Ophelia's nicht den mindesten Anhalt finden, daß die Obscönitäten, die man, wie ich annehme, mit Unrecht unter ihnen vermuthet hat, von ihr als solche verstanden würden. Es scheint mir sogar, daß sie die unläugbaren Ausgelassenheiten mit derjenigen Unbefangenheit zurückweise, die dem feinen Ton der Gesellschaft völlig angemessen ist. Es wird überhaupt nicht aus den Augen zu lassen sein, daß auch diese Gestalt ihren Antheil haben sollte an den Einflüssen einer conventionellen Welt. Sie leidet um so mehr von die-

sem auf allen Personen des Drama's liegenden Drucke, je mehr das Ideelle ihrer Neigung und ihres ganzen Verhältnisses zu derselben dieser Welt fremd sein muß.

Alles, was zur Vertheidigung einer unschuldigen Neigung Ophelia's gesagt werden konnte, mußte sich begreiflicher Weise an den beiden Wahnsinnsszenen am Unhaltbarsten erweisen. Daher sind auch die verwunderlichsten, man kann sagen, die abenteuerlichsten Versuche gemacht worden, diese jeder Auslegung auf eine jungfräuliche Reinheit widerstrebenden Momente bald nach dieser, bald nach jener Seite zurechtzurücken. Daß die arme Kranke diese Lieder von ihrer Amme gelernt habe, daß sie dieselben nur deshalb singe, weil sie gerade das Gegentheil ihrer natürlichen Gesinnung aussprechen, oder daß, wie Goethe will, das arme Kind mit diesen Liedern früher vielleicht versucht habe, ihre sinnlichen Gedanken in den Schlaf zu singen — sind denn das nicht lauter Nothbehelfe, um der natürlichsten Vorstellung aus dem Wege zu gehen? Ueberdieß wird dabei eine Hauptfrage außer Acht gelassen. Ist es denn denkbar, daß diese Lieder, von denen, wenigstens zwei, nichts mehr zu errathen übrig lassen, in dem Gedächtniß eines völlig unschuldigen Mädchens, und sei es noch so tief, schlafen können? Um in diesem Zustande, wo die Vernunft die Herrschaft über die Bewegungen der Seele aufgegeben hatte, über die Zunge zu gehen, mußten sie doch schon in der Seele ruhen. Die Seele eines jungen Mädchens aber, der diese Worte geläufig sind, scheint mir wenigstens über das Stadium einer jungfräulichen Reinheit hinaus zu sein; und es ist mir nicht faßlich, daß Shakspere die Absicht gehabt haben könne, die Reinheit der Seele Preis zu geben, wenn nur das Gesetz der Sitte in sinnlicher Weise gerettet werde. Vielmehr bin ich zu dem Glauben geneigt, daß in Shakspere's Imagination das Bild einer rührenden und erhabenen Weiblichkeit gelebt habe, die zwar einer edeln und erhabenen Leidenschaft erliegen, aber dennoch die Reinheit der Gesinnung bewahren kann. Frage ich mich, was mag nur den vielfachen und mühsamen Be-

strebungen zum Grunde liegen, an diesem zauberhaften Bilde eine Ehrenrettung zu versuchen, die überall unzulänglich scheint, so komme ich zu einer Betrachtung, die sich im Leben unendlich oft wiederholt. Es ist die seltsame und dennoch weit verbreitete Neigung der Menschen, sich ihre Theilnahme und ihr Mitleid gewissermaßen abkaufen zu lassen. Wie grausam urtheilt nicht oft die Welt, und besonders über Frauen, indem sie bei einem schweren und schmerzlichen Schicksale weniger nach dem Gewicht des Elendes, als nach der Schuld fragt, durch die das Unglück veranlaßt worden sei. Nun mag es wohl auch in diesem Falle geschehen sein, daß man zu dem Mitleid, das uns diese Ophelia abnöthigt, gern bereit ist, wenn sie nur für unschuldig gelten darf. Aber freilich vergißt man dabei, daß die wesentlichsten Motive zu diesem schmerzlichen Bilde fehlen würden, wenn diese Bedingung erfüllt werden sollte. Denn in dem Wahnsinn selbst liegt ja die stärkste Veranlassung für uns, an die tiefste Seelenerschütterung zu denken, und diese ist kaum für möglich zu halten, ohne zu glauben, daß der Unglücklichen die Kraft einer völligen Unschuld verloren gegangen war. Daß der plötzliche und geheimnißvolle Tod des Vaters nicht die einzige Ursache von Ophelia's Wahnsinn war, wird von Allen anerkannt werden müssen. Vielleicht hat auch einer sinnreichen Veränderung des alten Textes die unbewußte Absicht zu Grunde gelegen, uns den sich selbst verwirrenden Ideengang der Kranken gerade in dieser Beziehung noch klarer vor die Augen zu führen. In der ersten Bearbeitung liegen die Balladenbruchstücke wild durcheinander; im neueren Texte sind die Liebesgesänge in der ersten Szene vorherrschend, und diese schließt mit einem ergreifenden Anklang an weltliche Frivolität.

Bei dem zweiten Auftreten singt Ophelia nur Trauerlieder; hier ist ferner die rührende Vertheilung der Blumen, und die Szene schließt mit einem Seufzer religiöser Ergebung. Gleichwie Lady Macbeth in der furchtbaren Szene ihres Nachtwandelns noch einmal alle Empfindungen durch-

lebt, welche ihr Inneres erschüttert und zerrüttet haben, so legt uns auch Ophelia die Geschichte ihrer Geisteskrankheit vor. Wenn wir es verstehen, in diesem rührenden Buche zu lesen, so finden wir darin die hingebende Liebe, die, nachdem sie Alles geopfert hat, nur Verachtung von dem Geliebten einerntet, aber doch an der Hoffnung festhält, bis die einzige Hand, in der die Erfüllung dieser Hoffnung lag, mit der Ermordung des Vaters die letzten Fäden der Versöhnung abreißt und nur noch Reue und Aussicht auf Erlösung übrig bleibt. Diese tritt denn auch sinnig und bedeutsam in ihrer Form ein; und doch hat auch hier eine überkluge Kritik an dem Ausdruck mäkeln wollen, da es Viele nicht begriffen haben, daß Ophelia deshalb nach dem verhängnißvollen Weidenbaum geht, weil es nach romantischer Sitte einer verlassenen Geliebten ziemte, einen Weidenkranz zu tragen und weil der Gedanke an den Untergang ihrer Liebe in feenhaftem Gesang der letzte ihres Lebens sein sollte.

Sie werden, wie ich hoffe, mit mir darin übereinstimmen, daß die Verbindung des Märchen- und Legendenartigen mit der materiellen Wirklichkeit schöner und zarter nicht vermittelt werden konnte, als in diesem zauberhaften Bilde. Nach dieser Erörterung bleibt endlich noch der Schluß des Ganzen übrig. Die Betrachtung der tragischen Größe des gesammten Poems wird denselben zu bilden haben und mit der Lösung dieser letzten schwersten Aufgabe wird, wie ich hoffe, die Frage vollständig beantwortet werden, was uns diese Dichtung so unendlich theuer macht.

XIV.

Gesammtbild von Hamlets Charakter. — Die tragische Begebenheit und die Katastrophe. — Schluß.

Verehrter Freund!

Die Betrachtungen der Tragödie Hamlet, die in der Erörterung des Haupt-Charakters ihren Mittelpunkt suchen, müssen begreiflicher Weise von den verschiedensten Punkten ausgehen. Fast möchte man glauben, daß die Bewunderung der Tugend Hamlets am Wenigsten dazu geeignet ist, den Boden für das Verständniß zu bilden. Mindestens findet Richardson*) sowohl, als Frau von Stael**), auf diesem Wege Veranlassung zu Vorwürfen über Schwächen und Fehler, die kaum für gegründet zu halten sein werden, wenn man sich bewußt ist, was von einer Tragödie zu erwarten und zu verlangen sei. Man wird ohne Mühe erkennen, daß der absolute Begriff der Tugend, sobald man darunter einen Zustand vollkommen-sittlicher Harmonie versteht, mit einem tragischen Helden nicht leicht vereinbar ist. Der Sprachgebrauch macht dagegen einen großen Unterschied zwischen dem Worte Tugend und dem Ausdruck „Tugenden". Indem wir bei letzterem an große, ausgezeichnete und bewunderungswürdige Eigenschaften denken, wird es uns möglich, uns neben denselben Schwächen und Mängel vorzustellen, die von jenem Begriff selbstverständlich ausgeschlossen sein müssen. Kann nun aber ein tragischer Charakter kein anderer sein, als ein solcher, der

---

*) Richardson A philosophical Analysis etc. Lond. 1784. p. 86. ditto. Essays on Shakspere's dram. Charact. Lond. 784. p. 147.

**) Madame la Baronne de Staël Oeuvr. compl. Paris 1820. T. IV. De la litterat. consid. dans ses rapports avec les instituts sociales Chap. XIII. des tragédies de Shakspere.

in dem Kampfe seiner endlichen Natur und Schwäche mit dem Unendlichen erliegt und, durch den Anblick dieses Kampfes, unser Mitleid und unsere Furcht bis zur Reinigung von solchen Leidenschaften erregt, so wird die Vereinigung desselben, mit dem, was wir unter dem absoluten Begriffe von Tugend verstehen, nicht möglich erscheinen. Dagegen ist es unabweislich, daß er durch bewunderungswürdige Eigenschaften, mit anderen Worten, durch Tugenden ausgezeichnet sei. Denn die Trauer darüber, daß diese Eigenschaften unter dem Drucke eines schweren Verhängnisses nicht zur Blüthe der reinen Tugend gelangen, ist ein wesentliches Erforderniß zur Empfindung des Tragischen. Wie wenig es indessen Richardson sowohl als der Frau von Stael darum zu thun war, hierüber zu einer genügenden Klarheit zu gelangen, leuchtet schon daraus ein, daß selbst diejenige Anschauung, welche sie über die Tugend Hamlets entwickeln, mit dem wahren Sinne dieses Wortes nicht aufgeht. Sie werden daher nicht erwarten, daß wir auf diesem Wege weitere Schritte versuchen sollten, um der Lösung unserer heutigen Aufgabe entgegenzugehen.

Die überwiegende Mehrzahl der Bewunderer Hamlets stellt seinen Werth auf die außerordentliche Tiefe seiner philosophischen Gesinnungen und Anschauungen. Selbst die Ausgezeichneteren der englischen Ausleger haben viel Mühe und Fleiß angewendet, um diesen Gesichtspunkt als den wichtigsten bei der Betrachtung Hamlets hervorzuheben. Daß ich diese Meinung nicht unbedingt theilen könne, wird Ihnen schon aus gelegentlichen Bemerkungen bei der Betrachtung der Handlung, sowie bei der Geschichte des Stückes, einleuchtend geworden sein. Doch ist sie jedenfalls beachtenswerther als jene, und es wird mehr darauf ankommen, zu entscheiden, welche Stelle derselben anzuweisen, als ob sie zu bestreiten sei. Nur das ist schon im Voraus zu bemerken, daß die Uebertreibung, die den Hang Hamlets zu reflectirenden Grübeleien zum Mittelpunkt seiner Leidenschaft macht, am Wenigsten zuzugeben ist. Vielleicht hatten zu dieser Richtung

Goethe und Herder, wiewohl unverschuldeter Weise, den ersten Anstoß gegeben. Dieser nennt in einem Aufsatze aus dem Jahre 1801 oder 1802 Hamlet einen Metaphysiker*), und indem ihn jener mit einem Eichbaum vergleicht, der, in ein zu schwaches Gefäß gepflanzt, dasselbe zertrümmert, konnte möglicher Weise aus der Zusammenstellung dieser Aeußerungen die vielfach behandelte Ansicht entstehen, daß mit dieser Verirrung in metaphysichen Grübeleien die Willenlosigkeit Hamlets am Leichtesten zu erklären sei. Wo aber auch diese Erklärungsweise ihren ersten Ursprung gefunden haben mag, so ist mindestens so viel gewiß, daß sie sich eines großen Theiles der Gemüther bemächtigt und auf diesem Wege ein nicht unbedeutendes Ansehen erlangt hat. Es kommt ihr freilich zu Statten, daß die Handlung selbst den Schein trägt, als ob sie nur langsam und zaudernd fortschreite. Wie weit man in dieser Hinsicht berechtigt sei, diese Tragödie zum Gegenstück Macbeths zu machen, will ich nicht genauer untersuchen. Käme es darauf an, einen solchen Gegensatz zu finden, so würde mir zu diesem Ende König Lear weit geeigneter scheinen. Denn gäbe man zu, daß in der Tragödie Hamlet ein allzu nachdenklicher und bedachtsamer Charakter bei allen Personen vorherrschend sei, so würde man eben so leicht beweisen können, daß sich in König Lear alle Personen mit auffallender Uebereilung überstürzen. Diese Betrachtungen würden indessen nur dann mit Erfolg für unser Ziel verfolgt werden, wenn die Theorie, welche die Willenlosigkeit Hamlets in seine Schwäche für philosophische Betrachtungen setzt, mit Recht zum Mittelpunkt seines tragischen Charakters gemacht werden dürfte. Es konnte nicht fehlen, daß auf diesem Wege Ansprüche an Moral und seelische Vollkommenheit zur Sprache kamen, die von der philosophischen Ausbildung nicht getrennt werden können, und

*) Herders sämmtl. Werke Tbgen. 1815. 8. Zur schönen Literat. und Kunst Bd. 12. p. 246. (W. Shakspere, dessen Schicksalsfabel im Hamlet.)

es mußte daraus die Nothwendigkeit folgen, aus der Willenlosigkeit Hamlets um so schärfere Vorwürfe abzuleiten, als diese Schwäche von einer tiefsinnig philosophischen Ausbildung des Geistes vorzugsweise hätte ausgeschlossen sein sollen. Wiewohl die Anschuldigungen der Wortprahlerei oder moralischen Feigheit, denen Hamlet neuerdings ausgesetzt gewesen ist, oder die schon früher erwähnte Meinung, daß der Dichter in ihm nur ein großes Schauspielertalent mit erhabener Ironie habe darstellen wollen, nur für Verirrungen in der Uebertreibung zu halten sind, so beweisen sie dennoch, zu welchem Endziele jene Theorie nicht allein hinauslaufen könne, sondern sogar hinauslaufen müsse, wenn sie in allen ihren Consequenzen ausgeführt wird. Daß auf diesem Wege das Verständniß mehr verwirrt als erleichtert werden müsse, liegt daher auf der Hand. Es wird indessen noch mehr in die Augen springen, wenn wir uns von denjenigen Ansprüchen und Forderungen Rechenschaft geben, die in dem immerwiederkehrenden Bedürfniß nach der tragischen Empfindung eingeschlossen liegen. So geheimnißvoll auch dieses Bedürfniß, sowie auch die Empfindung des Tragischen selbst sein mag, so ist doch soviel mindestens gewiß, daß dabei das Gemüth in erster Reihe betheiligt sein müsse. Nicht daß wir lernen wollen, wie man zu urtheilen, zu richten und zu verdammen habe, ist unser zunächst liegender Zweck bei der Betrachtung eines tragischen Ereignisses. Vielmehr ist es die Erregung unserer innigen Theilnahme in Liebe, Mitleid und Bangigkeit, was uns in erster Stelle reizt, und kann auch die Reinigung dieser Leidenschaften nicht ohne Hülfe des urtheilenden Verstandes Statt finden, so wird derselbe doch niemals darauf auszugehen haben, die Rührung unseres Gemüthes aufzuheben oder zu zerstören. Auch sind seinem Einfluß und seiner Mitwirkung in dieser Beziehung die bestimmtesten Grenzen gezogen. Denn haben wir mit dem tragisch Leidenden zugleich geschwärmt und geirrt, gezürnt und geklagt, oder auch gejauchzt und geweint, so bleibt ihm bei der Erschütterung, in welche uns die Katastrophe

versetzt, nichts übrig, als uns auf Geheimnisse zu verweisen, die er selbst zu entschleiern nicht im Stande, noch gesonnen ist.

Bei der Unmöglichkeit, diesen Anschauungen sich vollständig zu verschließen, lag es nahe, daß die oft übertriebenen Vorwürfe gegen Hamlet, wenn sie gleich den Urhebern derselben als solche kaum erkenntlich waren, von den verschiedensten Standpunkten aus bekämpft wurden. Man hat in diesem Sinne mit nicht geringer Mühe den Maßstab zu finden gesucht, nach welchem die verehrende Theilnahme nach der einen und der entrüstete Abscheu nach der andern Seite zu vertheilen sei; und selbst in neuerer Zeit hat die schon oben abgewiesene Neigung der Fr. v. Stael und Richardsons wieder theilweise Anhänger gefunden, indem man Hamlet und Ophelia, sowie Horazio wegen ihrer Tugend gepriesen und dagegen den König und die Königin, sowie Polonius wegen ihrer lasterhaften Gesinnungen verdammt hat.

Auch vom religiösen Standpunkte aus ist die Ehrenrettung Hamlets versucht worden, und die Frage, in wie weit die Beurtheilung der tragischen Bedeutung Hamlets von diesem auszugehen habe, ist zu bedeutungsvoll, als daß sie leichthin zu behandeln wäre. Wenn in der schon angeführten Schrift des Prof. Gerth aus Puttbus — der sich die Vertheidigung Hamlets vom religiösen Standpunkte aus vorzugsweise zur Aufgabe stellt — behauptet wird, daß Hamlets Benehmen auf Gewissensskrupeln beruhe, so ist diese Ansicht nicht ohne Weiteres zu verwerfen, um so weniger, da in dem berühmten Monologe Hamlet selbst ausspricht:

„So macht Gewissen Feige aus uns allen ꝛc."

Nur geht es jeden Falls zu weit, wenn daraus auf den überwiegenden Einfluß eines religiösen Bewußtseins in Hamlets Seele geschlossen werden soll. Indessen wird hiermit doch nur der Gemüthszustand Hamlets in ein unrichtiges Licht gestellt, wogegen die weiteren Ausführungen dieser Schrift den Charakter des ganzen Poems und gleichzeitig den poetischen

Standpunkt Shakspere's dergestalt auffassen, daß, wenn dieselben berechtigt wären, die tragische Bedeutung des Stückes sowohl als die innige Vertrautheit des Dichters mit den unerläßlichsten Erfordernissen einer Tragödie in Zweifel gestellt werden müßte.

Gewiß giebt es nicht eine Tragödie Shakspere's, an der nicht die tiefe religiöse Durchbildung des Verfassers ihren Antheil hätte. Hier ist keineswegs von einer Religiosität die Rede, wie sie von einem anderen Schriftsteller über Hamlet unserem Dichter vindizirt wird:

„Sein Bekenntniß — so drückt sich Storffrich aus —
„wird wohl weder in den Dogmen eines Kirchenglaubens
„noch in den Formeln eines philosophischen Systems ge-
„funden — er wird wohl auf alle äußere Religion nicht
„anders als auf die mehr oder minder grobe Symboli-
„sirung des unerfaßten Göttlichen herabsehen."*)

Wiewohl auch Prof. Gerth diese Aufstellung bekämpft, liegt dennoch seine Auffassung von Shakspere's religiöser Gesinnung noch weit ab von derjenigen, die ich nach seinen Schriften für gerechtfertigt halten muß. Aus denselben ist ohne Ausnahme ein inniges Festhalten an dem christlichen, mit andern Worten, an einem solchen Bekenntniß herauszulesen, das auf dem Glauben an die positive Offenbarung beruht. Schon mehr als einmal ist diese Wahrheit nachgewiesen worden, indem man aus seinen Tragödien einzelne Stellen, in denen die Uebereinstimmung mit christlichen Lehr- und Glaubenssätzen in die Augen springt, zu diesem Behufe hervorgehoben hat**). Ich weiß nicht, ob diese Beweisführung, so dankenswerth sie sein mag, für völlig erschöpfend gelten dürfe. Jeden Falls würde es ersprießlicher sein, den Geist einer tiefeingewurzelten christlichen Ueberzeugung aus dem Sinne seiner Dichtungen im Zusammenhange nachzuweisen. So gewiß aber dieselben von

*) Storffrich psychol. Aufschlüsse.

**) Ev. Kirchenzeitung. Band 68. Jahrgang 1861. Nr. 46 – 50.

diesem Geiste durch und durch belebt sind, so wird es dennoch schwer sein, dieser Aufgabe auf dem Wege einer detaillirten Beweisführung vollständig zu genügen, weil hier Eindrücke entscheidend sind, die mehr in der Empfindung als in der bewußten Auffassung wurzeln. Nur das mag erlaubt sein zu sagen, daß die unglaubliche Ruhe und harmonische Klarheit, mit welcher Shakspere den tiefsten Geheimnissen einer unabänderlichen und dennoch hochgerechten Weltordnung auf den Grund sieht, nur in dem Glauben an eine versöhnende Liebe und erlösende Barmherzigkeit ihre Erklärung finden können. Zu dieser Annahme sind wir unfehlbar berechtigt, wenn wir diesen Glauben inmitten der erschütternden Darstellungen von Leidenschaften, Verirrungen und Freveln, in den mannichfaltigsten Tönen immer wieder anklingen hören. So sind es denn freilich nicht dogmische Formeln oder aufdringliche Lehren, wonach wir zur Bethätigung seines Christenthums in Shakspere's Schriften zu suchen haben; aber es ist die Atmosphäre einer tiefchristlichen Gesinnung, die uns in denselben umweht. Daß er in confessioneller Hinsicht einen festen Standpunkt einnimmt, ja daß sein ganzes dichterisches Leben nur in dem evangelischen Bekenntniß seinen Athem findet, wird für solche keines Beweises bedürfen, die mit mir in der kaum geäußerten Aufstellung übereinstimmen. Dabei ist es als selbstverständlich anzusehen, daß er mit der heiligeu Schrift nicht allein bekannt, sondern in dieselbe tief eingeweiht sein mußte. Es war in seiner Zeit überhaupt eine solche Begierde nach der Bekanntschaft mit der Bibel vorherrschend, daß wir die Spuren davon in fast allen damaligen Schriften verfolgen können. Doch war Shakspere auch in dieser Beziehung über seine Zeitgenossen weit hervorragend. Die Beispiele sind nur selten, wo er eine Bibelstelle genau nach ihrem Wortlaut in den Text seiner Schriften aufnimmt. Bei Weitem häufiger sind die Fälle, wo ein der Begebenheit nahe liegender Gedanke mit einem biblischen Satze dem Sinne nach in so genauer Beziehung steht, daß man die Prallelstelle in der heil. Schrift leicht auffinden

kann. Es ist also nicht eine bewußte Bibelfertigkeit, die hier das Wort führt, sondern es ist das poetische Gemüth, dessen Gedanken und Gefühle sich mit den Lehren der heiligen Schrift völlig vereinigt haben. Das Alles gilt für Hamlet in fast hervorragender Weise, wiewohl alle Tragödien Shakspere's für diese Aufstellungen zahlreiche Belege an die Hand geben.

Dagegen steht Shakspere im Allgemeinen jede tendenziöse Richtung fern, d. h. er hat in seinen Dramen niemals die bewußte Absicht gehabt, einen einzelnen Partei- oder Meinungssatz zur Geltung zu bringen, wiewohl auch diese Richtung seinen Zeitgenossen nicht völlig fremd war. Es wird daher schon hierin Veranlassung genug liegen, um zu bezweifeln, daß er in religiöser Hinsicht einer andern Gewohnheit gefolgt wäre. Nun aber stellt Herr Prof. Gerth die Meinung auf, der Tragödie Hamlet liege nicht allein der Gehalt einer mit großer Bestimmtheit nachgewiesenen Bibelstelle (Pred. Sal. C. 5. V. 1—7.) gewisser Maßen als Text zu Grunde, sondern ihrer ganzen Gestaltung nach sei sie dazu angethan, in einer tiefsinnig erdachten Allegorie das Prinzip der protestantischen Religion gegenüber von papistischen Irrlehren und Freveln zu verherrlichen.

Diese Aufstellung zu widerlegen ist hier nicht am Orte. Ihre Erwähnung konnte vielmehr nur den Zweck haben, uns zur Vermeidung der Verirrung nach der einen, wie nach der andern Seite hin mit um so größerer Bestimmtheit auf denjenigen Weg zu verweisen, der allein zum Verständniß einer jeden Tragödie führen kann; und dieß ist eben kein anderer, als den wir bisher gemeinschaftlich verfolgt haben; es ist die Betrachtung der Fabel in erster Stelle und dann der Gesinnungen und Handlungsweise der betheiligten Personen, woraus erst in letzter Stelle die innerste Charakteristik der Hauptperson und mit ihr die große tragische Bedeutung des Ganzen einleuchten kann.

Ueber die große Bedeutung der Fabel werde ich Ihnen, nach allem Vorhergehenden, kaum noch etwas zu sagen haben.

Daß dieses Schicksal eines Königsohnes, der einen heldenmäßig geehrten Vater plötzlich verliert, eine geliebte Mutter mit anstößiger Eile in eine frevelhafte Ehe mit einem verhaßten Verwandten treten sieht und nun auf wunderbar grausenhafte Weise davon unterrichtet wird, sein Vater sei als das Opfer des schnödesten und verruchtesten Mordes gefallen; daß dieses Schicksal von ungeheurer Gewalt ist, brauchen wir nicht erst zu untersuchen. In diesen Thatsachen steht eine Macht vor uns, die in ihrer tragischen Bedeutung nicht geringer ist, als das Schicksal, das im Hause des Lajos oder in dem der Atreiden waltet. Demungeachtet ist aber dieses Schicksal noch nicht an sich selbst ein Verhängniß. Gleichwie jener alte Götterzorn, der in den Königshäusern zu Theben und zu Mycene von Geschlecht zu Geschlecht seine Opfer forderte, bis endlich hier durch die Sühne des Orestes und der Iphigenia, dort durch die der Antigone die Versöhnung wieder eintrat, nur dadurch zum verheerenden Verhängniß werden konnte, daß die Stammesgesinnungen und Leidenschaften von den Mitgliedern jener Häuser sich demselben verbanden, so ist es auch hier der Fall. Nicht in der Tugend der Einen und der lasterhaften Gesinnung der Andern, noch in dem philosophischen Tiefsinn Hamlet's und der faulen Politik des Claudius, und nicht in dem religiösen Bewußtsein Jenes oder dem von Gott abgewendeten Herzen Dieses ist die erste Bedingung zur Gestaltung jenes Schicksals in ein unerbittliches Verhängniß zu suchen; sondern sie liegt in der Leidenschaft, in der Befangenheit, welche jeden Einzelnen nach Maßgabe seines Charakters zum verhängnißvollen Untergange führt. Daß aber diese bei dem Einen zur Theilnahme und zum Mitleid auffordert, während sie bei dem Andern Entsetzen, Abscheu und Furcht erregt, das allerdings liegt in den Gesinnungen, Befähigungen und Seelen-Richtungen der verschiedenen Personen; und so müssen wir denn auch auf diese eingehen, wenn wir uns von der verhängnißvollen Gewalt der Leidenschaften Rechenschaft geben wollen. Aber es ist ein Kampf, den wir

vor uns haben, wir können daher bei den Handlungen und Worten der in diesem Kampfe begriffenen Personen nicht sofort entscheiden, ob sie in dem inneren Kern des Charakters oder in der Herrschaft der Leidenschaft ihren Ursprung finden. Es ist vielmehr in dieser Beziehung unabweislich, daß wir uns vor der Verwechselung der Wirkungen mit Ursachen sorgfältig hüten. Denn, wie ich schon früher bemerkte, darin liegt ein Theil von der großen Meisterschaft Shakspere's, daß er zwar die logische Ordnung, wie sie vom Systeme aufgestellt ist, wiederholt zu verletzen und zu zerstören scheint, dagegen aber die weit mächtigere Logik der verhängnißvollen Leidenschaft niemals aus den Augen verliert.

Das wird kaum noch hinzuzufügen sein, daß bei der Betrachtung der Leidenschaften die Stellung der einzelnen Personen in der ihnen angewiesenen Lebenssphäre zusammt den Umgebungen, unter denen sie sich bewegen, niemals als ein unwesentliches Beiwerk zu betrachten ist. Hierher gehört das, worauf ich schon früher aufmerksam machte, daß nämlich diese Tragödie, gleich allen anderen Dichterwerken Shakspere's, nur in dieser Zusammenstellung von Umständen und Verhältnissen denkbar ist. Wie groß die Bedeutung sogar von solchen Umständen sein kann, die auf den ersten Blick als zufällige Nebendinge erscheinen, wird uns oft erst dann recht anschaulich, wenn sie entfernt sind. Das erfahren wir, wie später bemerkt werden wird, unter Andern an dem Fortinbras, der hier eine scheinbar unbedeutende Rolle spielt und deshalb auch Goethe's Wilhelm im Wege stand, und der dennoch, sobald er entfernt wird, eine große und schmerzliche Lücke im Ganzen zurückläßt.

Nun lassen Sie uns zu der größten von Allen, zu der Leidenschaft Hamlets im Verhältniß zu seinem eigentlichen Charakter herantreten. Was jene aus ihm redet, haben wir schon betrachtet. Es wird sich daher nur noch um die Frage handeln, welches der eigentliche Charakter des in dieser Leidenschaft handelnden Königssohnes nach dem Sinne des Dichters sein sollte. Hier ist es, wo wir, wie ich meine, den Dichter

beim Wort nehmen dürfen, indem wir seine eigene Schilderung von Hamlets Persönlichkeit für maßgebend halten.

O welch ein Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: —
O what a noble mind is here o'erthrown!
The courtiers, soldiers, scholar's eye, tongue, sword:
Th' expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
Th' observed of all observers. —

Wiewohl es eine schwärmerische Geliebte ist, die hier spricht, so steht uns dennoch nicht das Recht zu, daran zu zweifeln, daß diese Schilderung von dem, was Hamlet sein könnte, nach Shakspere's Meinung der Leitfaden für unser Urtheil über ihn sein soll. Das mindestens wird kaum der Wiederlegung bedürfen, daß in diesen Versen eine schalkhafte Ironie verborgen sei, die Rohrbach*) herauszulesen strebt, um seine vor der Hand noch alleinstehende Ansicht über den Kern von Hamlets Charakter damit aufrecht zu halten. In dem ganzen Stück ist nicht eine Stelle zu finden, die gegen diese außerordentliche Schätzung spräche, nirgends eine auch nur entfernte Andeutung darüber, daß eine der handelnden Personen Hamlet in einem geringeren Lichte betrachtete; wohl aber finden sich fast auf jeder Seite, wo Hamlets Reden verzeichnet stehen, die unläugbarsten Belege dafür, daß hier von einer Ueberschätzung nicht die Rede sein könne. Und wo Hamlet von den Mitgliedern seines Hauses und den übrigen Umgebungen genannt wird, wo immer dieselben mit ihm verkehren, da begegnen wir dem unverkennbaren Ausdruck einer großen oft unwillkührlichen Verehrung und zuweilen einer fast schwärmerischen Zuneigung.

---

*) Shakspere's Hamlet erläutert durch Carl Rohrbach p. 28 ff.

Der Dichter muß es also doch gewollt haben, daß wir in ihm des Hofmanns Auge voraussetzen sollen. Ich wüßte nicht, was damit gemeint sein sollte, wenn es nicht das feine Zartgefühl sein sollte für Alles, worauf die Ehre des Hofes beruht. Können Sie mich daher tadeln, wenn ich wiederholt hervorgehoben habe, daß die Verletzung des Anstandes, mit andern Worten das anstößige Aergerniß, das in der übereilten Vermälung seiner Mutter mit dem Bruder ihres kaum verstorbenen Gemals liegt, als einen der zumeist wirkenden Beweggründe für Hamlets Leidenschaftlichkeit angeführt habe? Daß hier die Bedeutsamkeit seiner Stellung als Hofmann mit allen Attributen, die zu diesem, im edelsten Sinne genommenen, Begriffe gehören, unwillkürlich in's Auge springt, wird mindestens nicht geläugnet werden können. —

In dem Ausdrucke: „Des Gelehrten Zunge" liegt dem Anscheine nach die Berechtigung für Diejenigen, die Hamlets philosophischen Tiefsinn zu dem Mittelpunkte ihrer Betrachtung und Bewunderung machen. Und daß ihn der erste Wunsch, den wir von ihm kennen lernen, als den Schüler einer damals hoch gefeierten Universität bezeichnet, ist gewiß eben so wichtig für die Vorstellung, die wir uns von seinem Charakter machen sollen, als der Wunsch des Leartes, nach Paris zurückzukehren, für diesen bedeutsam ist. Auf die vorherrschende Neigung Hamlets mit ernsten, wenn Sie wollen, mit metaphysischen Studien — wie Herder annimmt*) — sich zu beschäftigen, wird Jeder aus diesem Umstande schließen dürfen; und dem Leartes den überwiegenden Hang nach einer überfeinen weltlichen Richtung auf diese Andeutung hin zuzutrauen, wird eben so gerechtfertigt erscheinen. Herder geht noch einen Schritt weiter, indem er mit Hamlets Wunsch, nach Wittenberg zurückzukehren, den Gedanken in Verbindung bringt, daß er sich mit der Hingebung an tiefsinnige Studien von seinen angebornen Umgebungen entfremdet haben möge. Wiewohl die Aeußerung der

*) a. a. O.

Mutter, auf welche sich Herder hierbei beruft, mindestens in diesem unzweifelhaften Sinne nicht aufzufinden ist, kann man dennoch diese Ansicht nicht schlechtweg verwerfen. Doch tritt mit derselben diese Neigung oder Gewöhnung Hamlets aus dem Lichte eines Vorzugs in das einer Schwäche, und da wir hier nur von den innersten Anlagen seines Charakters, nicht von den Verbildungen derselben im Laufe der leidenschaftlichen Verwirrung zu reden haben, müssen wir diese Bemerkung vor der Hand bei Seite lassen. Auch kommt es auf diese Betrachtung weniger an, wenn wir ohnedieß eingestehen müssen, daß alle Anschauungen Hamlets an erschöpfender Tiefe Alles übertreffen, was von seinen Umgebungen erfaßt und angeschaut zu werden vermag. Ob diese Befähigung in der von der Natur angewiesenen Bahn blieb oder vom Schicksal und von der Leidenschaft in eine verhängnißvolle Richtung geleitet wurde, das wird eben der Gegenstand derjenigen Betrachtungen sein, die uns zu der tragischen Seite aller dieser Vorzüge führen.

Nannte ferner Shakspere seinen Hamlet des Kriegers Arm, so sollte doch damit jeder Gedanke abgewiesen werden, der ihn zum prahlerischen Worthelden und zum schwachen Feigling macht; und wer wollte ihn so nennen, wenn er ihn gegenüber der Erscheinung des Geistes betrachtet? Ich muß sogar der Meinung sein, daß Hamlets ganze Handlungsweise, wenn wir gleich — gewiß nicht ohne des Dichters Absicht — immer wieder in der Hoffnung getäuscht werden, einen heroischen Entschluß aus seinen Betrachtungen herauswachsen zu sehen, von seinem Muthe und seiner Unerschrockenheit genügendes Zeugniß ablegt, um die Schlußrede des Fortinbras zu rechtfertigen. Es ist in dieser Beziehung nicht bedeutungslos, daß Shakspere nicht im Entferntesten dasjenige Motiv für seine wunderbare Verstellung hervorhebt, das im Belleforest sowohl, als im Saxo Grammatikus für dieselbe angegeben ist. Allerdings hatte Hamlet von Seiten des Mannes, der seinen Vater in der heimtückischsten Weise ermordet hatte, jeden Augenblick für sein Leben zu fürchten. Warum entzieht er sich nicht die-

ser augenscheinlichen Gefahr, ja warum vermehrt er dieselbe sogar durch sein Benehmen? Ist nicht die Aufführung des verfänglichen Theaterstückes eine kecke Herausforderung derselben? Warum endlich kehrt er nach dem, jedenfalls mit Tapferkeit bestandenen Seegefechte freiwillig in die Gefahr zurück? Alle diese Fragen finden keine Antwort, wenn wir uns nicht bewußt sind, daß Hamlet die Gefahr, die seinem Leben drohte, nicht als das größte Gewicht in der Wagschale seiner Betrachtungen angesehen hat. Selbst der Moment, wo er sich die Möglichkeit seines Untergangs vor die Augen stellt, — ich meine den Monolog "to be or not to be" — giebt keinen Anhalt dafür, daß er den Tod fürchte. Nur mit der Rechenschaft, welche er nach dem Tode abzulegen habe, sind seine grübelnden Gedanken beschäftigt.

„Des Staates Blum' und Hoffnung"

Diese Worte werden um so weniger eines unterstützenden Nachweises bedürfen, als nach der überwiegenden Ansicht in Hamlet ein Prinz und Thronerbe, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt sei, verehrt wird. Man vergißt dabei nur zu sehr, daß, wenn auch die Elemente solcher Befähigung in Hamlet gelegen haben können, sie durch den Druck des Verhängnisses schon von Haus aus verwirrt und zerstört worden sind.

Begreiflicher Weise steht damit das Folgende in engster Verbindung:

„Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
„Das Merkziel der Betrachter."

Was über Hamlets Charakter in sittlicher sowie religiöser Beziehung gesagt werden könnte, sehe ich in diesen Worten eingeschlossen. Die Gestaltung seiner Seele müßte uns, auch wenn Ophelia dieß Alles nicht vom ihm rühmte, so fein und weit gespannt erscheinen, daß die Anlage zur religiösen Empfindung, und zwar in einer seltenen Tiefe, gar nicht fehlen konnte, und wie fern er jeder sittlichen Rohheit stehen mußte, wird kaum der Erwähnung bedürfen. Auch hat der Dichter, wie ich Ihnen schon bei der Darlegung der Handlung ange-

deutet habe, nichts unterlassen, um uns in der Ausdrucksweise Hamlets das Gemälde der feinsten Sitte und Bildung vor die Augen zu stellen. Dazu kommt eine ideelle Färbung in seinem ganzen Wesen, ein Ton, der ihm die Neigung, Theilnahme und Hingebung auf geheimnißvolle Weise gewinnt und durch den der Dichter, wenn ich so sagen darf, ein magisches Licht über die gesammte Erscheinung gegossen hat. Ob ich Recht oder Unrecht habe, wenn ich in wiederholten Aeußerungen seiner Umgebung diesen Eindruck bemerke, will ich Ihrem Urtheil überlassen. Vor allem Anderen hat für mich in den wenigen Worten, welche die Königin nach dem furchtbarsten Ausbruche von Hamlets Leidenschaft an Ophelia's Grabe äußert, immer ein Anlaß zu dieser Bemerkung gelegen.

„So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
„Doch gleich, geduldig, wie das Taubenweibchen,
„Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
„Senkt seine Ruh' die Flügel."

Ich glaube darin den Eindruck zu fühlen, den selbst im gemeinen Leben eine persönliche Erscheinung auf uns macht, wenn wir, trotz der gewaltsamsten Absprünge von einer Stimmung in die andere, fast wider Willen gezwungen sind, ihrem idealen Wesen unsere Neigung zuzuwenden. Was bedarf es hiernach noch, um uns zu überzeugen, daß Hamlets Gemüth zu einer Liebe und Hingebung fähig war, wie wenige Menschen sie erfahren und empfinden können? Wie immer sein Verhältniß zu Ophelia in sinnlicher Hinsicht gewesen sein mag, daß ihn eine ideelle Neigung an sie gefesselt habe, werden wir nicht bezweifeln können; wie hart und scharf er seiner Mutter gegenüber tritt, daß er für sie eine innige, wir dürfen sagen, schwärmerische Liebe gehegt habe, liegt unzweifelhaft in der ganzen Darstellung des Verhältnisses.

Hier befinden wir uns schon auf der Grenze, auf welcher der Anfang liegt zu dem Umschlag von allem Edeln und Erhabenen seines Wesens in den Zustand, den Ophelia mit den Worten ausspricht:

„ich sehe
„Die edle, hochgebietende Vernunft
„Mißtönend, wie verstimmte Glocken jetzt.“

Wir könnten den Beginn dieser Wandelung mit dem einen Worte der Ueberspannung bezeichnen. Ist es gegründet, was ich Ihnen eben aus Herders Munde anführte, daß sich Hamlet durch seine Neigung zu metaphysischen Grübeleien von den Seinigen und von seinen natülichen Umgebungen entfremdet hatte, so war dieß eben nur die krankhafte Ueberspannung einer an sich edlen Neigung. Wiewohl mit der Annahme einer solchen Seelenstimmung die zunächst liegende Erklärung für viele unläugbar krankhafte Erscheinungen und vor Allem für seine überaus empfindliche Verletzbarkeit gegeben zu sein scheint, so kann ich mich dennoch mit derselben nicht begnügen. Sie ist mir zu allgemein; denn in der scharfausgeprägten Persönlichkeit von Shakspere's Charakteren liegt einer der größten Vorzüge, die ihn vor allen dramatischen Dichtern auszeichnen. Vielleicht ist der Umstand, daß man bei diesem — gestatten Sie mir den Ausdruck — Gattungsbegriff stehen blieb, um sich Hamlets Individualität zu erklären, der erste Anlaß zu der Neigung, eine gleichfalls in den allgemeinsten Umrissen aufgefaßte Zeitstimmung in ihm wiederzufinden. War es Freiligrath, der zuerst in Hamlet die Töne des vielbesprochenen Weltschmerzes heutiger Tage wieder entdecken wollte, oder ein Anderer? Gleich viel. Sehen Sie dem Gedanken scharf in die Augen, so werden Sie sich zwischen zwei Nothwendigkeiten eingeengt finden, von denen die Eine so abstoßend erscheint als die Andere. Entweder Sie müssen — und das würde am Nächsten liegen — in dem Gedanken des Weltschmerzes selbst eine erschreckende Oberflächlichkeit des Gefühls entdecken, eine schwächliche Verzagtheit oder eine selbstgefällige Verzärtelung, kurz eine Verstimmung, die als Uebergang in der seelischen Entwickelung allenfalls statthaft erscheinen, ja sogar ihre poetische Seite haben kann, wenn sie von einem großen Genius, wie von Goethe in Werthers

Leiden aufgefaßt wird, die aber in der willenlosen und schwachen Verneinung zu tief wurzelt, um als Angelpunkt eines großen tragischen Charakters zu dienen. Oder Sie müßten eine Zeitgestaltung annehmen, die an sich selbst die rettungsloseste Verzweiflung rechtfertigte. Welche von beiden Meinungen wir auch wählen wollten, so würden wir mit den wesentlichsten Erfordernissen eines großen tragischen Ereignisses und eines tragischen Charakters in den entschiedensten Widerspruch treten. Muß doch vor allem Andern der Kampf der Freiheit mit der Nothwendigkeit vor unsere Augen treten, um in uns die Empfindung des Tragischen zu erwecken. Wie scharf betont und wie gebieterisch diese Nothwendigkeit auch dargestellt sein möge, so wird sie immer nur in dem Zusammenhang des Individuums mit der Begebenheit bedingt sein dürfen. Niemals aber kann und darf sie von vorn herein so auftreten, daß jede Freiheit abgeschnitten und nur die Verzweiflung statthaft wäre. In keiner antiken Tragödie (ich nehme auch Aeschylos als den härtesten in dieser Hinsicht nicht aus) ist das tragische Ereigniß so dargestellt, daß die Katastrophe als eine unter allen Umständen unvermeidliche erschiene. Glauben Sie, daß Agamemnon, so wie er als Opfer fiel, gefallen sein würde, wenn ihn nicht eine, wie immer zu bezeichnende, Verblendung der tückischen Rache einer leidenschaftlichen, bis in's innere Leben verletzten Gattin Preis gegeben hätte? Wir kommen dadurch von selbst auf die Frage über das Individuelle zurück. Aber wir verlangen nicht nur eine scharf ausgeprägte Persönlichkeit, eine Individualität, die aus den Grenzen der allgemeinen Gattungserfordernisse heraustritt, sondern auch eine solche, die in der Fülle ihrer Lebenskraft die Mittel hat, um der tragischen Katastrophe zu entgehen. Das ist, wie Sie mir zugeben werden, ein weltschmerzlicher Hamlet nicht. Wenn auch in einem Punkte seines Wesens die Bedingung seines tragischen Untergangs liegen mußte, gleichwie in der Ferse des Achilles oder im Mispelzweig Baldurs, so darf doch nicht angenommen werden, daß sein ganzes Wesen der krankhaften Auflösung,

die mit dem Worte des Weltschmerzes bezeichnet wird, schmählich unterliege. Daß die Pfeile der Diana und Apollo's die Kinder der Niobe in der Fülle ihrer Kraft dahin rafften, nicht als kränkliche Wesen, die ohnedieß einem frühen Tode geweiht waren, ist das Erschütternde, das Tragische in diesem Mythos. Selbst der verbannte, der blinde und tiefgebeugte Oedipus in Kolonos würde nicht der Gegenstand unserer tragischen Theilnahme sein, wenn nicht die heroische Kraft von Neuem bei ihm erwachte, und bis zu seinem Ende sich steigerte.

Fragen Sie aber, wo in Hamlets Wesen der Punkt zu finden sei, auf welchem er sich zum Tragischen wendet, so muß ich Sie wiederum auf den Dichter selbst verweisen. Ich glaube an seiner Hand zu gehen, wenn ich den wesentlichsten Fingerzeig in dem Umstande finde, daß Hamlet in dem Drange seines Verhängnisses die Rolle eines Wahnsinnigen übernimmt. Ich habe schon früher die Meinung abgewiesen, daß hier an einen wirklichen Wahnsinn gedacht werden dürfe. Nur das sei noch nachgeholt, daß wir dadurch mit dem, was Schakspere's Ingenium fassen und darstellen mochte und konnte, mit andern Worten mit den wesentlichsten Erfordernissen des Tragischen in den gewaltsamsten Widerspruch gerathen würden. Zwei Fälle liegen uns außer diesem Stücke vor, wo uns Shakspere eine wirkliche Geisteszerrüttung im Wahnsinn darstellt: König Lear und Lady Macbeth. Aber bei Beiden ist der Wahnsinn die Folge einer tragischen Handlung, die vor unseren Augen vorgegangen ist und die, indem sie die ursprüngliche Freiheit der handelnden Personen aufhob, zu ihrer Katastrophe führte. Und Ophelia? Auch bei ihr steht, gleichwie bei jenen, der Wahnsinn am Ende ihres Handelns und wird ein Mittel zu ihrer Katastrophe, mit anderen Worten, er tritt ein zu dem Momente, wo das Unterliegen der Freiheit im Kampfe der Leidenschaften schon entschieden war. Hier aber, bei Hamlet, soll erst die Handlung beginnen, und es ist daher undenkbar, daß Shakspere sich die Hauptperson des Drama's in einem Zustande gedacht habe, durch welchen jede Freiheit des Han-

delns, mithin jede Zurechnungsfähigkeit und mit ihr der tragische Charakter des Ganzen in seinem innersten Wesen erschüttert werden würde. Daß dieß von jedem Unbefangenen vorlängst erkannt worden ist, kann kaum bezweifelt werden. Wenn aber dennoch die Versuche, hierüber eine neue Auslegung oder eine Vermittelung des Unbegreiflichen zu finden, immer wiederkehren, so dürfen wir darin ein Symptom erkennen, wie gerade dieser Umstand am Meisten auf die Gemüther gewirkt hat. Sie werden mir daher Recht geben, wenn ich hier eine der tiefsinnigsten, wenn nicht die tiefsinnigste Intention des Dichters vermuthe. Je länger und aufmerksamer wir diesen furchtbaren Vorsatz, die Rolle des Wahnsinnigen zu übernehmen, betrachten, um so schwerer, drückender und verwirrender tritt uns die Frage entgegen: wie war es möglich, daß der fein gebildete Mann, derselbe Mann, dessen unvergleichliche Vorzüge wir noch eben betrachtet haben, daß der verehrte Fürst, der edle Nachkomme eines heldenmüthigen Königs, der Genosse eines königlichen Hofes, die Schmach der Geisteszerrüttung auf sich nehmen konnte? Hier liegt allerdings ein Räthsel vor uns, das man völlig zu ergründen vergeblich strebt; ein Geheimniß der Seele, in dessen tiefen Abgrund nur der größte Dichter zu blicken vermochte. Nur soviel dürfen wir uns gestehen, daß hier eine Gewalt des Grames, ein Seelenschmerz von der furchtbarsten Macht als Motiv gewirkt haben müsse. Was aber die Seele Hamlets gelitten, welche Wandelungen des Grames sie durchgegangen haben müsse, ehe er zu diesem erschütternden Entschluß gekommen ist, wird mindestens keine Schärfe des Verstandes ergründen können. Von diesem Standpunkte aus muß, wie ich meine, jeder Versuch, die Erklärung in einer Parallele aus dem gewöhnlichen Leben zu finden, oder in der Zergliederung der einzelnen Seelenkräfte, und sei sie noch so scharfsinnig, als nutzlos erscheinen. Wir stehen gegenüber von einer Individualität, die sich über alles Allgemeine erhebt und dennoch mit dem Menschlichen in unzähligen und in den zartesten Fä-

den zusammenhängt. Das ist es auch, was unser Herz mit allen seinen Regungen an diese Erscheinung immer wieder von Neuem fesselt, daß bei dem Blick in diese Tiefe die Anschauung aller großen und erhabenen Eigenschaften Hamlets nicht, wie vom Wahnsinn ausgewischt, oder durch eine kränkelnde Ueberspanntheit verderbt und verkrüpelt, verloren geht, wohl aber zu einem Gemälde sich gestaltet, wo die Leidenschaft den Zügel führt und wo unsere Theilnahme im innigsten Mitleid die Töne der edlen Glocken — um mit dem Dichter selbst zu reden — trotz ihrer Verstimmung immer wieder anklingen hört.

Je mehr wir diese Töne verfolgen, um so mehr muß unsere Theilnahme und unser Mitleid steigen. Deswegen hob ich gleich Anfangs hervor, daß der Schmerz und Ingrimm über das von einer geliebten Mutter gegebene Aergerniß eine hervorragende Rolle in Hamlets Gemüthsbewegungen spielt. Es ist das Zartgefühl, die Empfindlichkeit vom „Auge des Hofmanns“ sowie von dem liebenden Sohne, was hier zugleich verletzt und bis zur Verzweiflung empört ist. Was will hier der Vorwurf der Schwäche, der überspannten Reizbarkeit, sagen, wenn die praktische Welt denselben erheben wollte? Die Macht dieses Grams ist dennoch da, und sie ist um so gewaltiger in ihrer verhängnißvollen Wirkung, als die Begabung des Gemüthes, in das dieser Pfeil eindrang, an Fülle und Reichthum alle anderen übertrifft. Dieselbe, bis in das Leben dringende Verletzung ist es, die Hamlet mißtrauisch, verschlossen und in sich gekehrt macht, während trotz der Verwickelung und Schwierigkeit der Umstände eine Heilung nicht unmöglich war, wenn er sich Freunden vertrauen und in ihnen einen Beistand gewinnen konnte. Daß wir sehen und fühlen, wie nahe die Mittel lagen, um Rath und Hülfe mit Umsicht und Ruhe zu gewinnen, ist ein Grund mehr zur Erregung unserer mitleidenden Theilnahme. Auch hier sind die aus dem Gewöhnlichen abgeleiteten Vorwürfe unstatthaft und ungerecht. Denn ist es gegründet, daß Hamlet an Einsicht,

Verstand und Tiefsinn alle Anderen überragt, so wird ihm auch dieser Vorzug zum Verhängniß. Er trägt als Diener der Leidenschaft nur dazu bei, dem von der Phantasie aufgefaßten Bilde noch mehr Bestand und eine noch mannigfaltigere Gestaltung zu geben; und ist diese Befähigung geschäftig gewesen, dem Gegenstand des Grames mit spitzfindiger Schärfe eine größere Bedeutung zu leihen, als der minder Begabte in ihm sehen würde, so ist sie eben so ruhelos in der Steigerung der Vorwürfe über das unabläßige Zaudern. So dient auch das, was als philosophischer Tiefsinn oft zu sehr bewundert wird, immer nur als Hebel, um die Räder der gewaltigen Leidenschaft in rascheren Umschwung zu setzen. Wie Timon von Athen in seinem mächtigen Hasse gegen alle Menschen die Goldklumpen an unwürdige Geschöpfe höhnend wegwirft, so spielt Hamlets Leidenschaft mit seinem Witz und Scharfsinn gegen Personen, die tief unter ihm stehen. Selbst seine tiefen religiösen Gefühle nehmen an diesem Kampfe Antheil nicht mit dem Troste noch mit dem Beistand, den sie ihm gewähren könnten, sondern in gewaltsamer Uebertreibung. Sie springen über zur Vermessenheit; denn das ist es, wenn er ausruft:

> Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram
> Daß ich zur Welt sie einzurichten kam.

und der Schein der Selbstüberhebung liegt in den Worten:

> In dieser feisten, engebrüst'gen Zeit
> Muß Tugend selbst Verzeihung flehn vom Laster,
> Ja kriechen, daß sie nur ihm wohlthun dürfe.

Daß bei solchen Vorlagen das religiöse Bewußtsein nicht als wesentliches Motiv für Hamlets Handlungsweise angesehen werden könne, wird eben so einleuchtend sein, als die Nothwendigkeit, die Frage abzuweisen, ob der Unglaube und Zweifel den Mittelpunkt in Hamlets Wesen bilde. Vielmehr drängen sich alle Anliegen, welche einer edlen Seele nahe stehen, gleichviel ob sie in den Ansprüchen der kindlichen Liebe, in den Geboten eines hochgespannten und feinen Ehrgefühls, in den

Regungen des Blutes und den Einflüssen des Standesbewußtseins oder in den religiösen Empfindungen eines regen Gewissens ihren Ursprung finden, in der buntesten Verwirrung einer leidenschaftlichen Stimmung an seine Seele heran. — Und indem wir dieses erschütternde Schauspiel betrachten, muß uns im Sinne des großen dichterischen Ingeniums der Eindruck der tiefsinnigsten Ironie nahe treten. Die Gewißheit, daß Hamlet nicht ist, was er scheinen will; die positive Gewißheit, daß er nicht wahnsinnig ist und daß er seiner hochausgestatteten Befähigung zum Trotz einer Gewalt gehorcht, die um so furchtbarer erscheint, weil sie die Mittel, mit denen sie beherrscht werden könnte, nicht zerstört und dennoch ähnlich wie der Wahnsinn wirkt, das ist der Boden, auf dem die tiefeingreifende tragische Wirkung steht. Es geht hier ein Kampf vor unseren Blicken vor, wo das Edelste und Erhabenste, was die Endlichkeit des menschlichen Daseins bieten kann, zum Widerstand gegen die Unendlichkeit einer allmächtigen Fügung angelegt ist und der Kämpfende eilt seiner Niederlage unaufhaltsam entgegen, weil er, in den Mitteln sich vergreifend, mit jedem Schritte, der ihn zum Siege führen soll, seinen Untergang um so mehr befördert. Was kann und darf hier noch das Wort führen, außer der Furcht und dem Mitleid?

Was wir in dem Hauptcharakter dieser großen Tragödie sehen, muß sich begreiflicher Weise in dem Ganzen wiederholen. Hier ist es, wo ich Sie an ein Wort meines ersten Briefes erinnern muß. „Daß der scharfsinnige Verstand und „die erschöpfende Klugheit in dem Märchen des Saxo Gram„matikus sowohl als in der breiten Erzählung von Belleforest „bis zu dem Tode Fengo's die Mittel zum Gelingen aller „Pläne Hamlets sind, wogegen bei Shakspere dieselben Eigen„schaften zu dem entgegengesetzten Ende führen, das ist so zu „sagen das Herz und der Mittelpunkt der großen Erfindung „des Dichters." In keiner seiner großen Tragödien hat Shakspere die Quelle, welche ihm diente, mit dieser Freiheit

behandelt. Selbst König Lear, wenn er nach der Quelle gearbeitet ist, die dafür angeführt wird, ist nicht in so hohem Maße das umgekehrte Bild der ursprünglichen Fabel, als dieser Hamlet. Fragen wir, wer lehrte Shakspere's großem Geiste, daß ein Beginnen, wie es in jenem alten Märchen dargestellt wird, nur diesen Verlauf haben müsse, so finden wir nur die eine Antwort: es war der mit seinem dichterischen Genius innig verwachsene Sinn und Geist der Weltgeschichte. Er konnte nur welthistorisch dichten. Denn wiewohl diese erschütternde Begebenheit nur dem Namen nach in einem bestimmten Lande vorgeht, ist sie dennoch ihrem Sinne nach durch und durch welthistorisch. Daß sie in die Vergangenheit zurückweist, indem sie des Sieges gedenkt, den der alte Hamlet über den Norweger erfocht, und daß die Erinnerung an diese Begebenheit durch die Geschichte von dem tragischen Untergange eines königlichen Hauses und einer befreundeten Familie bis an das Ende hindurchläuft, ist daher kein müßiges noch ein außer der Hauptbegebenheit liegendes Beiwerk. In der Quelle ist keine Spur des Zusammenhangs mit diesem Ereigniß. Mit dieser Auffassung der Fabel war es von selbst geboten, daß nicht allein der hinterlistig-gemeine Hamlet des Belleforest oder Saxo Grammatikus dem edeln und um so unglücklicheren Hamlet des Shakspere weichen mußte; es war zugleich ausgemacht, daß alle Personen der Fabel in gemeinsamer Beziehung zu dem großen Verhängniß stehen mußten. Eine enge Verwandtschaft der Stammesgesinnung, verwandte Anlagen und Schwächen, gemeinsames Irren und Fehlen waren geboten, um die Begebenheit tragisch zu machen, mit anderen Worten, um den Kampf der menschlichen Hinfälligkeit und Endlichkeit gegen die Uebermacht der Unendlichkeit zur Erregung von Mitleid, Schrecken und Furcht und zur Reinigung von diesen Leidenschaften darzustellen. Gleichwie bei der antiken Tragödie in diesen Vordersätzen die bewunderungswürdige Größe ruht, gleichwie dort die Begebenheiten die Uebermacht über die Handlungen haben, ja die Handlungen

selbst mehr den Charakter und die Bedeutung von Begebenheiten gewinnen, so auch in diesem Hamlet. Selbst der aus der Gruft emporsteigende Geist des alten Hamlet ist gleich den übrigen Personen des Dramas eine tragische Gestalt. Die Weichheit seiner Empfindung, sowie die Spaltung derselben zwischen dem Haß gegen den Mörder und zwischen dem Mitleid für die Königin, beides sind Züge, die durch alle Mitglieder des Hauses durchgehen. Die halbe Entschlossenheit, die sogar dem König eigen ist, seine Verblendung gegen die Gemalin, trotz des geschärften Blickes für die Gefahr in Hamlets Wesen, gehören mit gleichem Rechte zu dem verhängnißvollen Gürtel, der Alle umschließt. Wie fein ist es in dieser Beziehung angeordnet, daß auch ihm die Begebenheiten, die sich zu seinem Dienste anbieten, ungenutzt entschlüpfen. Die Keckheit Hamlets, seine Gewaltthat an dem ersten Beamten des Hofes, die Rückkehr desselben, das Alles sind Begebenheiten, die in eine willenskräftige Hand fallend, dazu geeignet waren, ihm die auf dem Haupte wankende Krone zu sichern. Die Königin und Ophelia, Polonius und Leartes, ja selbst Rosenkranz und Guildenstern haben nach Verhältniß der Rollen, welche ihnen zugetheilt sind, ihren Antheil an diesem verhängnißvollen Zuge. Ich habe daher niemals fassen können, wie man nach der tragischen Gerechtigkeit habe fragen oder an ihr habe zweifeln können, weil auch Rosenkranz und Guildenstern fallen müssen. Sie kommen in den vernichtenden Umschwung des dahinrollenden Schicksalsrades nicht durch Zufall oder äußere Willkür, sondern ihre Schwäche reißt sie hinein und sie werden mit den Uebrigen zermalmt. Darin liegt das Furchtbare des Verhängnisses, daß es die kräftigen, wie die schwächlichen Thathandlungen der Einzelnen zu Begebenheiten macht, die ihm unerbittlich dienen müssen, und wenn auch die feinen Fäden, durch welche dieser Ausgang mit der tiefsinnigen Gerechtigkeit einer unerschütterlichen Weltordnung zusammenhängt, nicht sofort in die Augen springen, sind sie deshalb nicht weniger vorhanden. Auf dem Wege einer spitzfindigen

Vertheidigung und Entschuldigung ist fast das Schlimmste in ein unschuldiges Licht zu stellen. Die Geschichte aber kennt eine solche Casuistik nicht. Sie webt vielmehr mit unerbittlicher Strenge aus den Schwächen der Sterblichen das Netz ihres Verhängnisses und je mehr sich diese vermessen, mit überfeiner Berechnung und Klugheit in die Speichen ihres unaufhaltsamen Rades lenkend und ordnend einzugreifen, um so sicherer führt sie den Edeln, wie den Verworfenen, den Willenlosen, wie den Entschlossenen, den Hohen, wie den Niedrigen dem Untergange entgegen. Wie ist nicht in diesem der großen Weltgeschichte abgelauschten Bilde Alles auf die höchste Spitze des erfindenden Scharfsinnes, des berechnenden Verstandes hinaufgeschraubt und dennoch wie arbeiten nicht alle diese mehr oder minder feinen Kunstgriffe der Klugheit an dem mächtigen Schicksal mit kläglicher Ohnmacht. Man sieht keine Handlungen, man hat keine Thaten zu bewundern, so ist schon wiederholt bemerkt worden. Ein Gedankentrauerspiel hat Schlegel diese Tragödie genannt, warum nennen wir es nicht einen Spiegel, aus dem das große Geheimniß der Weltgeschichte in den feinsten und dennoch ergreifendsten Farben wiederstrahlt. Nicht die Bewunderung eines tiefsinnigen Verstandes, nicht der Abscheu über das Verbrechen des Claudius, nicht daß wir über Polonius Afterweisheit lachen, Laertes wegen seines Zornes beloben, für Ophelia's liebenswürdige Schwächen schwärmen und der Königin gefallene Weiblichkeit beklagen sollen, das Alles ist nicht das Ziel dieses wunderbaren Bildes, es ist das Mittel, um das große Trauerspiel, wie es die Geschichte täglich vor uns spielt, vor unseren Augen aufzurollen.

Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,
Wie alles dieß geschah; so sollt Ihr hören
Von Thaten fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;
Von Todten durch Gewalt und List bewirkt,
Und Planen, die verfehlt zurückgefallen

Auf der Erfinder Haupt: dieß alles kann ich
Mit Wahrheit melden.

Dieß also war es, was der große Dichter uns vorführen wollte. Darum also konnte keine Bestrebung, keine That zu dem Ende reifen, das ihr der ohnmächtige Mensch bestimmt hatte, und darum konnte keine andere Katastrophe, so sehr dieselbe auch von den Einsichtsvollsten getadelt worden ist, die große Dichtung schließen. Wie wundervoll ist sie eingeführt, indem mit Hamlets ritterlichem Auftreten, mit der Zweideutigkeit des Leartes, mit der feigen Tücke des Königs und der sanften Schwäche der Königin die Lichteffekte in der sinnreichsten Weise vertheilt sind. Daß hier keine willenskräftige That den letzten Schlag führt, daß Zufall, tückische Hinterlist und Verblendung der Leidenschaft hier allein thätig sind, und daß wir nur das mächtige Schicksal die vernichtenden Fäden leiten sehen, das halte ich für das Meisterhafteste am Ganzen. Wie schwach und schal erscheint gegen dieses vollendete Kunstwerk jeder Versuch einer Aenderung. Der fechtende König Garricks, die in Wahnsinn fallende Königin und Klingemanns gekrönter Horazio greifen mit täppischer Hand in die goldenen Fäden des Gewebes; und daß der junge Fortinbras auch hier wieder auftreten mußte, daß der Held und Königssohn die Zügel des verwaisten Reiches ergreifen, die letzten Ehren einem großen erloschenen Geschlechte erweisen mußte, das ist kein müßiges Beiwerk. Nun lassen Sie uns zum Abschied noch ein Mal dessen bewußt werden, daß, wie immer auch unsere schwachen Worte versuchen mögen, das große Geheimniß dieser welthistorischen Verwickelungen auszudeuten, wir dennoch vor der Tiefe und Unergründlichkeit desselben uns beugen müssen. Was hierbei gefühlt, gedacht und angeschaut wird, davon ruhen allerdings die unbewußten Keime und Triebe in der stillen Brust der ganzen Menschheit, und deswegen greift diese Tragödie mit gleicher Gewalt in die gröberen Saiten der unempfindlichsten Gemüther, wie in die zartere und feinere Spannung der gefühlvolleren Herzen. Doch sie entrückt

diese wie jene zu sehr in das Reich der geheimnißvollsten Empfindungen, als daß wir diese jemals ganz ausreden könnten. Die verhängnißvolle Gewalt eines großen Frevels, der als furchtbares Gespenst die Welt durchschreitet und in seiner Rache ganze Geschlechter verschlingt, die wird von Vielen schon bei der hingebenden Betrachtung der Weltgeschichte empfunden worden sein, daß es aber einem menschlichen Geiste gelingen konnte, mit der Kraft eines prophetischen Zaubers diese Empfindung durch eine dramatische Dichtung vollständig in uns zu gebären, das ist das große Geheimniß, das sich hier vor unseren Augen begiebt und unsere Sinne in Hingebung, Verehrung und Bewunderung gefangen nimmt.

Anhang:

Quellen und Hamlet-Litteratur.

(Anm.: Das nachfolgende Verzeichniss wird, besonders hinsichtlich derjenigen Schriften, die in England in Bezug auf Hamlet erschienen sind, keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen können, und soll daher nur als ein Beitrag zu der allgemeinen Shakspere-Litteratur dienen).

1) Einzelabdrücke der Tragödie Hamlet.

The tragical historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare, as it has been diverse times acted by his Highnesse servants in the cittie of London: as also in the two Universities of Cambridge and Oxford, and elsewhere. London 4. for N. L. and John Trundell 1603.

Anm. Von dieser Ausgabe, die bis auf das letzte Blatt vollständig ist, war bis z. J. 1856 nur ein Exemplar bekannt, das im J. 1825 in der Sammlung des Herzogs von Devonshire aufgefunden worden war. Nach der Angabe von Dr. K. Elze (Shakspeares Hamlet, herausgeg. v. D. K. E. Leipzig 1857. 8. p. 267) ist im J. 1856 von einem Dubliner Buchhändler ein zweites Exemplar entdeckt worden. Es soll zuerst an einen Londoner Antiquar für 70 £ und von diesem an Mr. J. O. Halliwell für 170 £ verkauft worden sein. Der Titel fehlt, dagegen hat dieses Exemplar den bei dem früher bekannten fehlenden Schluss.

Hamlet newly imprinted and enlarged to almost as much again as it was, according to the true and perfect coppie 4. London pr. by J. R. for N. Landure 1604.

—— printed by J. R. for N. L. 4 London 1605.

—— for John Smethwicke 4 London 1609 u. 1611.

Anm. Neu abgedruckt in: G. Steevens Twenty of the plays of Shakespeare being the whole number printed in Quarto durnig his life time or before the restoration etc. London 1766. Vol. IV.

Hamlet printed by R. Young for John Smethwicke. 4. London, 1637.

—— printed by W. S. for John Smethwicke. 4. London, s. a. vermuthlich v. 1607.

—— 4. London, 1638. 1695. 1703. u. 1734.

Hamlet, collated with the old and modern editions by Charles Jennens. 8. London, 1773.

—— Prince of Denmark, collated with the best editions Dublin 1750. 12mo.

—— printed complete from the text of Johnson and Steevens and revised. London, 1806. 12mo.

—— with prefatory remarks and directions by W. Oxberry. London 1818 and 1823. 13mo.

The tragical historie of Hamlet Prince of Denmarke, as it has been diverse times acted etc. etc. etc. At London printed for N. L. and John Trundell. 1603. The first edition verbally reprinted. 8. Leipzig, 1825. (E. Fleischer). Dasselbe in London s. a. by Payne & Foss.

Auch wurde ein photographisches Fac-simile in 4to abgenommen, aber nur in 40 Exemplaren abgezogen.

Hamlet, Prince of Denmark, a tragedy in 5 actes with remarks by Mrs. Inchbald. London, 1808. 12mo. 18. Paris, 1822. 2. Aufl. 1827.

—— grammatisch und sachlich zum Schul- und Privatgebrauche erläutert v. J. Hoffa. 8. Braunschweig, 1845. (eine engl. Ausg. davon s. a.).

—— a tragedy. Mit Sprache u. Sachen erläuternden Anmerkungen für Schüler höherer Lehranstalten u. Freunde des Dichters. gr. 8. Leipzig, 1849.

—— edited by Sievers. Leipzig, 1851.

—— $^1/_2$ 12. Nürnberg und New-York. Campe's edition.

—— mit deutschen Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Nic. Delius (angekdgt. 1853).

Shakespeare's Hamlet, herausgeg. von Dr. K. Elze. 8. Leipzig, 1857.

Hamlet, Prince of Denmark, a tragedy with copious english explanatory notes by O. Fiebig. 8. Leipzig, 1857.

Hamlet 1603 u. Hamlet 1604 benig exact reprints of the first and second editions from the originals in the possession of the Duke of Devonshire, the text printed on opposite pages. With a bibliographical preface by S. Timmius, London Sampson Loco 1859. 8^0.

—— Prince of Denmark. 16. Leipzig, Tauchnitz edition.

2) Uebersetzungen und Bearbeitungen.

Ueber eine altdeutsche Bearbeitung des Hamlet berichtet Fr. Horn (Shakspeares Schauspiele, erläutert 1831. Th. V. p. 192) unter

Berufung auf Reichard, dass sich dieselbe unter den Papieren des Schauspielers Eckhof gefunden habe u. Prag, 27. Octbr. 1701 datirt sei, wiewohl das Original bis über das Jahr 1681 hinaufreichen könne. Angeblich abgedruckt im Gothaer Theater-Almanach de ao. 1779. Ein Auszug davon in K. von Holtei Monatlichen Beiträge zur Gesch. dram. Kunst u. Literatur. Bd. III. Heft 2.

The tragedy of Hamlet as it is acted at the Duke of York's Theatre. 4⁰. London, 1676 and 1683.

Hamlet an Opera, as it is performed at the Haymarket. London, 1712. 8⁰.

Hamlet traduit par de la Place.
Im: Théatre anglais. 8. Paris, 1745—1748.

The tragedy of Hamlet as it is now acted by His Maj. Servants. London, 1754 u. 1759. 12mo.

—— Tragédie, imitée de l'Anglais en vers français par M. Denis. Paris, 1769.
(Ein Bericht darüber: Deutscher Merkur. Bd. I. p. 88 ff.).

—— ein Trauerspiel, abgeändert von Heufeld 1773.
(In der Sammlung neuer Wiener Schauspiele).

—— altered by D. Garrick. London, 1774.

—— Tragedia di Mr. Denis ad imitazione della Inglese di Shakespeare tradotta in verso sciolto. 8. Venezia, 1774.

—— taken from the Manager's book. London, 1789. 8⁰.

—— zum Behuf des Hamburger Theaters übersetzt v. F. L. Schröder. 8. Hamburg, 1778. Neue Ausg. 1804. Zuletzt in F. L. Schröders dram. Werken, herausgeg. v. E. von Bülow, eingeleit. v. L. Tieck. gr. 8. Berlin, 1831.

—— holländisch. 8. Amsterdam, 1778.

Shakespeare's (W.) theatral. Werke, herausgeg. von J. J. Eschenburg. 13 Bde. gr. 8. Zürich, 1775 bis 1782 (Hamlet. Bd. 8.).
Neue Auflage. Manheim, 1780—1788. 22 Bde. (Hamlet, Bd. 8.).

Shakespeare (avec notes des editeurs anglais: Warburton, Steevens, Johnson, Mrs. Griffith etc. et des remarques tirées de la traduction allemande de Sh. p. Mr. Eschenburg) traduit de l'anglais par Le Tourneur (le Comte Catuélan et Fontaine Malherbe. Dedié au Roi 20 vols. 8. Paris, 1776—1783. (Hamlet T. V.). Diese mit vielem Fleiss (wenn auch nicht genügendem Verständniss) ausgearbeitete Uebersetzung war die nächste Veranlassung zu dem denkwürdigen Schreiben

Voltaires an die Akademie d. d. 25. Aug. (fête d. S. Louis) 1776.

Der neue Hamlet, worin Piramus u. Thisbe als Zwischenspiel gespielt wird. Von J. v. Mauvillon. In Mauvillons Gesellschaftstheater. 2. Bd. Leipzig, 1790.

Hamlet, Tragedia, traducida è illustrata con la vita del autor y notas criticas por Inarco Celenio (Don Fernandez Moratin) 4. Madrid, 1795. 2. Aufl. 1798.

—— nebst Brockmanns Bildniss als Hamlet und der zu dem Ballet verfertigten Musik. 3. genau durchgesehene Auflage. 8. Berlin, 1795.

—— Prinz von Dänemark; Marionettenspiel von J. F. Schink. In Momus u. sein Guckkasten. 8. Berlin, 1799. (Einzeln 16.)

—— übersetzt von A. W. von Schlegel. gr. 8. Berlin, 1800. 2. Aufl. ebend. 8. 1844. Neue Aufl.* 16. ebendas. 1850.

—— altered by J. P. Kemble. 8. London, 1800.

—— ein Trauerspiel in 5 Acten. gr. 8. Zürich, 1805.

—— für das deutsche Theater bearbeitet von K. Jul. Schütz. gr. 8. Leipzig, 1806. Neue Titelausg. Altona, 1819.

—— Prinz von Dänemark, Karrikatur in 3 Acten. 8. Wien, 1807.

—— Travesty with burlesque annotations by J. Poole. 12. London, 1811.

—— ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Nach Goethes Andeutungen in Wilh. Meister und A. W. Schlegels Uebersetzung für die Bühne bearbeitet von A. Klingemann. 8. Leipzig, 1815.

—— übersetzt von J. H. Voss.

—— Tragedia. 8. Firenze, 1814.

—— Tragedia. 8. Verona, 1821.

—— übersetzt von J. W. O. Benda.

—— tragédie en cinq actes, conforme aux représentations données à Paris. 18. Paris, 1827.

—— übersetzt von H. Döring. 12. Gotha, 1829.

—— eine Tragödie in 5 Acten, übersetzt von J. B. Mannhart. Lex. 8. Sulzbach, 1830.

—— en anglais et en français avec la description du costume, des entrées et sorties, des positions relatives, des acteurs et toute la mise en scène. 18. Paris, 1833.

—— in deutscher Uebertragung. gr. 8. London (Hambg). 1834.

Une Scène d'Hamlet, traduite en vers par Jules Lainé. 8. Paris, 1836. 28 Seiten.

Hamlet. übersetzt von K. Simrock. 12. Leipzig, 1836.

Hamlet, übersetzt von R. J. L. Samson von Himmelsstiern. gr. 12. Dorpat, 1837.

Shakespeare, Chefs d'Oeuvres (Othello, Hamlet u. Macbeth) la traduction française en regard par M. M. Nizard, Lebas et Fouinet. 8. Paris, 1837.

Hamlet, übersetzt von G. N. Bärmann.

—— übersetzt von E. Ortlepp.

—— der Däne, übersetzt von Rapp.

Die erste Ausgabe der Tragödie Hamlet, gedruckt bei Nicolaus Ling und J. Trundell 1603. Uebersetzt von A. Ruhe. gr. 8. Inowraclaw (Berlin), 1844.

Hamlet, Prinz von Dänemark, Drama in 5 Aufzügen, übersetzt von Hagen. 4. Berlin, 1848.
(In Both's Bühnenrepertoir. Bd. 15.)

—— Tragödie in 5 Acten v. Adam Oehlenschläger, im Versmaasse des Originals, übersetzt von H. Zeise. 16. Altona, 1849.
(Bis auf die Idee unabhängig von Shakespeares Hamlet).

—— übersetzt von Dr. A. Jenken. 12. Mainz, 1853.

—— Prinz von Dänemark. Deutsch durch Friedr. Köhler. 16. Leipzig, 1856.

—— Prinz von Dänemark. Deutsch von Edm. Lobedanz. 16. Leipzig, 1857.

Shakespeares Hamlet, Prinz von Dänemark. Deutsch von Hermann von Plehwe. 8. Hamburg, 1862.

Hierüber mehrere englische Theaterausgaben aus den Jahren 1823, 1833. 1846. (New-York) 1849. sämtlich in 12mo oder 18mo.

3) Schriften kritischen und literar-historischen Inhalts.

An essay on the character of Hamlet, as performed by Mr. Henderson at Haymarket. 8. s. a.
(Wahrscheinl. 1777 ersch. u. verf. von Frederic Pilou, wiewohl Thomas Davies zugeschrieben).

Beyfuss, A., Tieck und Hamlet.
(In „sybillinische Blätter aus der neuesten Zeit". 1. Heft. gr. 8. Berlin, 1826.

Biographia Britannica. Betterton.

Börne (Ludw.). Ueber Hamlet von Shakespeare.
(In B.'s ges. Schriften. Hamb. 1828—40. Bd. 2.).

Chalmers, G., An apology for the believers in the Shakespeare-pa-

pers which were exhibited in Norfolkstreet. 8. London, 1797.

Chalmers, A supplemental apology for the believers in the Shakespeare-papers, being a reply to Mr. Malones answer which as early announced but never published, with a deduction to G. Steevens and a postscript to T. J. Matthias. 8. London, 1799.

Cibber. The lives of the poets of Great-Britain and Ireland to the time of Dean Swift; compiled from ample materials scattered in a variety of books and specially from the MS. notes of the late ingenious Mr. Coxeter and others collected for this design by Mr. C. 12. IV Vols. London, 1753.

(Hier besonders einschlagend. Vol. II. D'Avenant u. Vol. III. Betterton).

Clodius, A., Ueber Shakespeare's Philosophie, besonders in Hamlet. (In dem Taschenbuch „Urania" 1829. 16. Leipzig, 1819).

Coleridge, S. T. Literary remains ed. by H. N. Coleridge. 4. Vols. 8. London 1836—40 u. London by Pickering 1849. 12 mo.

Collier, J. P., Shakespeare's Library: a collection of the romances, novels, poems and histories used by Shakespeare as the foundation of his dramas, now first collected and accurately reprinted from the original editions with introductory notices. 2 Vols. 8. London, 1843.

—— Memoirs of the principal actors in Shakespeare's plays. 8. London, 1846.

(Abgedr. in: The Publications of the Shakespare-Society 1846).

—— history of the english dramatic poetry and annals of the stage. III. Vols. 8. London, 1830.

—— The Works of Shakespeare etc. London, 1843. Vol. VII. p. 187. Chronologisches Verzeichniss der bis 1623 erschienenen Einzelabdrücke v. Hamlet und Einleitung mit ausgeführter Meinung über den Druck v. 1603.

Davies, Th., dramatic Miscellanies, consisting of critical observations on the plays of Shakespeare: with a review of his principal characters and those of various eminent writers, as represented by Mr. Garrick and other celebrated Comedians, with anecdotes of dramatic poets, actors etc. London, 1784. 4 Vols. 8.

(Hamlet. Vol. III.)

—— Leben von Garrick, aus dem Englischen. Leipzig, 1782. 12. 2 Bde. (Original ist mir nicht zugekommen).

Delius (Dr. Nic.) Tiecks Shakespeare-Kritik etc. 8. Bonn 1846.
—— Bemerkungen über die Chronologie von Hamlet und den Druck von 1603.
(In Shakespeare's Werken, herausgegeben und erklärt von Dr. Nic. Delius. Elberfeld 1854 u. folg. gr. 8. Hamlet Bd. I.)
Douce (Francis) Illustrations of Shakespeare and of ancient manners with dissertations on the clowns and fools of Shakespeare, on the collection of popular tales entitled Gesta Romanorum and on the english Morrice-dance. gr. 8. London 1839.
Drake (Nathan) Shakespeare and his time including the biography of the poet, criticism on his genius and writings, a new chronology of his plays, a disquisition on the object of his sonnets and a history of the manners, customs and amusements, superstitions, poetry and elegant literature of his age. With a portrait and autographe. 2 Vols. 4. London 1817.
Echtermeyer (Th.) Hentschel (L.) und Simrock (K.) Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. 3 Theile. 8. Berlin 1831.
Eckart (Dr. Ludw.) dramatische Studien: 1. Vorlesungen über Hamlet. 8. Aarau 1853.
Flathe (J. L. F. Dr. u. Prof.) Shakespeare und seine Wirklichkeit. 8. Leipzig 1863. I. Theil. (II. Theil auf 1864 angekündigt.)
Garve: Ueber die Rollen der Wahnsinnigen in Shakespeare's Schauspielen und über den Character Hamlets insbesondere.
(In: Versuche über verschiedene Gegenstände der Moral und Literatur 1796. Th. II. p. 480.)
Gerth (A. Dr. u. Prof.) Der Hamlet von Shakespeare: Acht Vorlesungen gehalten zu Putbus im Winter 1860/61. 8. Leipzig 1861.
Gerstenberg (H. W. v.) Etwas über Shakespeare. (In dessen verm. Schriften. Altona 1815—17. 3. Bd.)
Gervinus (Ch. G.) Shakespeare. 4 Bände. gr. 8. Leipzig 1849—50. 3. Auflage 2 Bde. gr. 8. Leipzig 1862.
—— Shakespeare's commentaries translated etc. by F. E. Bunnet in two volumes London 1863.
Goethe. In Wilhelm Meisters Lehrjahren. 4. und 5. Buch.
Graves (H. M.) Essay on the genius of Shakespeare with critical remarks on the characters of Romeo, Hamlet, Juliet and Ophelia. London 1826. post 8.
Gutzkow (Carl) Hamlet in Wittenberg.
(Zuerst gedruckt in: Lewalds Theaterrevue 1. Band. gr. 8.

Stuttgart 1835, später in Gutzkow's Skizzenbuch. 8. Cassel 1839 und zuletzt in Gutzkow's gesammelten Werken 1. Bd. p. 233 ff.)

Herder. Will. Shakespeare. Dessen characteristische Schicksalsfabel in Hamlet.
(Sämmtl. Werke Tübingen 1815. 8. Abth. Zur schönen Literatur und Kunst Bd. 12. p. 246.)

—— Etwas über Shakespeare.
(Zuerst gedruckt in: „Von deutscher Art und Kunst, fliegende Blätter etc." 8. Hamburg 1773. Dann: Sämmtl. Werke Abth. Zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 13. p. 240).

Hettner (H. Prof. etc.) Ueber Shakespeare, mit einer Anmerkung über die Darstellungsweise der Rolle Hamlet durch Bogumil Dawison und Emil Devrient von Carl Gutzkow.
(Im 2. Bande von Gutzkow's Unterhaltung am häuslichen Heerd. 8. Leipzig 1853—54.

Horn (Fr.) Shakespeare's Schauspiele erläutert. 5 Bände. 8. Leipzig 1822—31.

Hunter (J.) New illustrations of the life, studies and writings of Shakespeare. 2 Vols. 8. London 1844.

Jameson (Mrs.) Frauenbilder oder Charakteristik der vorzüglichsten Frauen in Shakespeare's Dramen, deutsch von A. Wagner. Leipzig 1834.

—— Shakespeare's female characters, an appendix to Shakespeare's dram. Works. 8. Bielefeld 1840.

—— Shakespeare's Frauengestalten, Characteristiken, nach der dritten Auflage aus dem Englischen übertragen von Lewin Schücking. 16. u. 8. Bielefeld 1840.

—— Shakespeare's weibliche Charactere, übersetzt von E. Ortlepp. 16. u. 8. Stuttgart 1840.

—— Shakespeare's female characters, an appendix to Shakespeare's dramatic Works. 8. London 1834. 2. Aufl. 1840. 3. Aufl. 1843.

Johnson (Dr. Sam.) General observations on Hamlet.
(In den Ausgaben von Johnson, ferner in der sogenannten editio Variorum. gr. 8. London 1793 in 15 Vols und endlich in Dr. Sam. Johnsons Works ed. by Boswell Alnwick 1816. Vol. I. p. 282.)

Kreyssig (F. Prof. zu Elbing) Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke. 3 Bände. 8. Berlin 1858 und 1862.

Knight (Charles) Preliminary and supplem. notices upon the chronology of Hamlet etc.
(Pictorial edition of the Works of Shakespeare. Vol. VII.)

Lessings Hamburgische Dramaturgie.
(Ueber Hamlet X. u. XI. Stück v. 2. u. 5. Juni 1767.)

Lichtenbergs Briefe aus England. (Ueber D. Garricks Darstellung des Hamlet.)
(Zuerst abgedruckt im deutschen Museum vom Jahre 1779. Später in den vermischten Schriften.)

Literatur- und Theater-Zeitung. Berlin 1778 u. 1779.
(enth. Nachrichten über die Aufführung Hamlets auf deutschen Bühnen in den gen. Jahren.)

Malone (Edm.) historical account of the english stage and progress of the economy and usages of the ancient theatres in England. London 1790. Basel 1800. enlarg. in the ed. of Shakespeare by Boswell 1821.
(Malones Bemerkungen über Hamlet sind zu finden ausser in den von ihm besorgten Ausgaben in der Ed. Variorum. London 1793.)

Marquard (F.) Ueber den Begriff des Hamlet von Shakespeare. Ein Versuch. 8. Berlin 1839.

Meyer (F. L. W.) Friedrich Ludwig Schröder. 8. Hamburg 1823. (B. I. 290 u. B. II. 153. Ueber die ersten Aufführungen Hamlets auf dem Hamburger Theater.)

Miscellaneous observations on the tragedy of Hamlet Pr. of Denmark, with a preface containing some general remarks on the writings of Shakespeare. 8. London 1752.

Murphy (Arth. Esq.) The life of D. Garrick II Vols. gr. 8. London 1801.
(Ueber die Aufführung Hamlets nebst dem Urtheil von Lord Shaftesbury über das Stück Vol. I. p. 43.)

Plumptre (J. M. Q.) Observations on Hamlet and the motives which induced Shakespeare to fix on the story of Amleth. 8. Cambridge 1796.

—— An appendix to the observations on Hamlet being an attempt to prove that Shakespeare designed that tragedy as an indirect censure on Mary Queen of Scots. 8. London 1797.

Prics (J. Fr.) Ueber Shakespeares Hamlet. 8. Rostock 1825.

Remarks on Mr. Kemble performance of Hamlet and Richard III. 8. London 1802.

Retsch (M.) Gallerie zu Shakespeare's dramatischen Werken, in Umrissen erfunden und gestochen Roy. 4. Lpz. 1828. — Hamlet 15 Blatt mit C. A. Böttgers Andeutungen und den betreffenden Textstellen, in englischer, deutscher und franz. Sprache.

Richardson (W.) a philosophical analysis and illustration of some of Shakespeare's remarkable characters. 8. London 1784. p. 86. Sect. II. On the character of Hamlet.
—— Essays on Shakespeare's dramatic characters. 8. London 1784. p. 147. Additional observations on Shakespeare's dramatic character of Hamlet.
Robertson (Thom.) An essay on the Character of Hamlet in Shakespeare's tragedy. 4. 1788.
Rohrbach (C.) Hamlet erläutert Berlin 1859.
Schink über Brockmanns Hamlet. gr. 8. Berlin 1778.
Schipper (L.) Shakespeare's Hamlet. Aesthetische Erläuterung und Widerlegung der Goethe'schen und Gervinus'schen Ansicht. 8. Münster 1862.
Schlegel (A. W.) Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 3 Bände. Heidelberg 1817. (Abgedruckt in sämmtlichen Werken.)
C. Black Lectures on dramatic Art and literature by A. W. Schlegel. 8. London 1818. 2 Vols. 8. repr. 8. London 1840.
Schmidt (Fr. L.) Sammlung der besten Urtheile über Hamlets Character von Goethe, Herder, Richardson und Lichtenberg. 8. Quedlinburg 1808.
Sievers (Dr. E. W.) Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet. 8. Leipzig 1851. 52. und Braunschweig 1853.
(Bericht und Urtheil darüber von Palleske in Herrigs Archiv. Bd. 12. p. 458 ff.)
Smith (J. R.) An attempt to ascertain whether the Queen was an accessory before the fact in the murder of her husband. 8. London 1856.
Staël Holstein (Mme. la Bar.) De la literature considérée dans ses rapports avec les instituts sociales Chap. VIII. des tragédies de Shakespeare. (Oeuvres compl. Paris 1820 T. IV.)
Steevens (G.)
(Seine Bemerkungen über Hamlet sind zu finden in seinen Shakespeare-Ausgaben und in der sogenannten Editio Variorum. London 1793.)
Storffrich (Dr. Barnsdorff) Psychologische Aufschlüsse über Shakespeare's Hamlet. 8. Bremen 1859.
Tieck (L.) Bemerkungen über einige Charactere in Hamlet. (Dram. Blätter. 16. Breslau 1826. II. 58. u. krit. Schr. III. 243)
—— Ueber Hamlets Monolog. Ein Nachtrag zum Nachtrag. (Dram. Blätter II. 127. Krit. Schr. III. 293).

Tieck (L.) Hamlet. John Kemble — Hamlet. (Dram. Blätter II. 160 Krit. Schr. IV. 335.)
—— Kean als Hamlet. (Krit. Schr. IV. 349.)
Thrandorff über Hamlet. Programm des Friedrich Wilhelm Gymnasiums 1833.
Ulrici (H.) Ueber Shakespeare's dram. Kunst und sein Verhältniss zu Calderon und Goethe. gr. 8. Halle 1839. Die zweite, bedeutend vermehrte Auflage erschien unter dem Titel:
—— Shakespeare's dram. Kunst, Geschichte und Characteristik des Shakespeare'schen Dramas. gr. 8. Leipzig 1847. Neue Auflage 1864. (Ist auch in's Englische übersetzt.)
Voltaire (Mr. de) Lettre à l'académie française, lue dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25. Aug. 1776. (Oeuvr. compl. Gotha 1787. T. 49.)
(Eine Uebersetzung von J. J. Eschenburg im Januarheft vom deutschen Museum v. J. 1777. —
Eine Entgegnung: Grimm Correspondance littéraire secrète 1776. Nr. 35. u. 46. und 1777. Nr. 1. u. 2.)
—— de la tragédie anglaise. (Oeuvr. compl. Tome 47. p. 313 ff. Mel. lit.)
—— Dissertation sur la tragédie ancienne. (Oeuvr. compl. T. III. p. 323.)
(Dedicationsschrift zu der Tragödie „Semiramis" an den Cardinal Quirini mit einer metrischen Uebersetzung des Monologs „to be or not to be" der eine wörtliche Uebersetzung in Prosa angehängt ist.)
Wade (Thomas) What does Hamlet mean; a lecture at the Jersey-Mechanic-Institute. 8. s. a. (1840?)
White (Rich. Grant) Shakespeare's scollar being historical and critical studies of his text, characters and commentators with an examination of Colliers folio 1632. 8. New York 1854.
Ziegler (Fr. W.) Hamlets Character nach psychologischen und physiologischen Grundsätzen durch alle Gefühle und Leiden schaften zergliedert. 8. Wien 1803.

Tieck (L.) Hamlet, John Kemble. — [illegible] Blätter II. 109 [illegible] Schr. IV, [illegible]

— Kean als Hamlet. [illegible]

Tieckdorff über Hamlet. Programm des Friedrich Wilhelms Gymnasiums. 1875.

Ulrici (H.), Ueber Shakespeare's dram. Kunst und sein Verhältniss zu Calderon und Goethe. gr. 8. Halle 1839. Die zweite, bedeutend vermehrte Auflage erschien unter dem Titel:

— Shakespeare's dram. Kunst, Geschichte und Charakteristik des Shakespeare'schen Dramas. gr. 8. Leipzig 1847. Dritte Auflage 1868. (Ist auch in's Englische übersetzt.)

Voltaire (M. de) Lettre à l'académie française, lue dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Aug. 1776. (Oeuvr. complètes. Gotha 1787. T. 46.)

— [illegible] (deutsche Uebersetzung von J. J. Eschenburg im [illegible] vom deutschen Museum v. J. 1777. —

— [illegible] Correspondance littéraire [illegible] 1776. [illegible] 1777. [illegible]

— de la tragédie anglaise. Oeuvres compl. Tome 47, pag. [illegible] Hamlet.

— Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne. [illegible] T. III, p. [illegible]

[illegible] Semiramis [illegible] Hamlet [illegible]

Weber (Ernst), [illegible] Hamlet [illegible]

White (Rich. Grant) Shakespeare's Scholar, being historical and critical studies of his text, characters and commentators, with an examination of Collier's folio of 1632. New York 1854.

Zimmer (W.) Hamlet's Charakter [illegible] Grundsätzen durch alle Gefühle und Leidenschaften [illegible]